



**You have downloaded a document from
RE-BUS
repository of the University of Silesia in Katowice**

Title: Republiki literackiej nowoczesności

Author: Krzysztof Krasuski

Citation style: Krasuski Krzysztof. (2014). Republiki literackiej nowoczesności.
Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.



Uznanie autorstwa - Użycie niekomercyjne - Bez utworów zależnych Polska - Licencja
ta zezwala na rozpowszechnianie, przedstawianie i wykonywanie utworu jedynie w celach
niekomercyjnych oraz pod warunkiem zachowania go w oryginalnej postaci
(nie tworzenia utworów zależnych).



UNIwersYTET ŚLĄSKI
W KATOWICACH



Biblioteka
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego

Krzysztof Krasuski



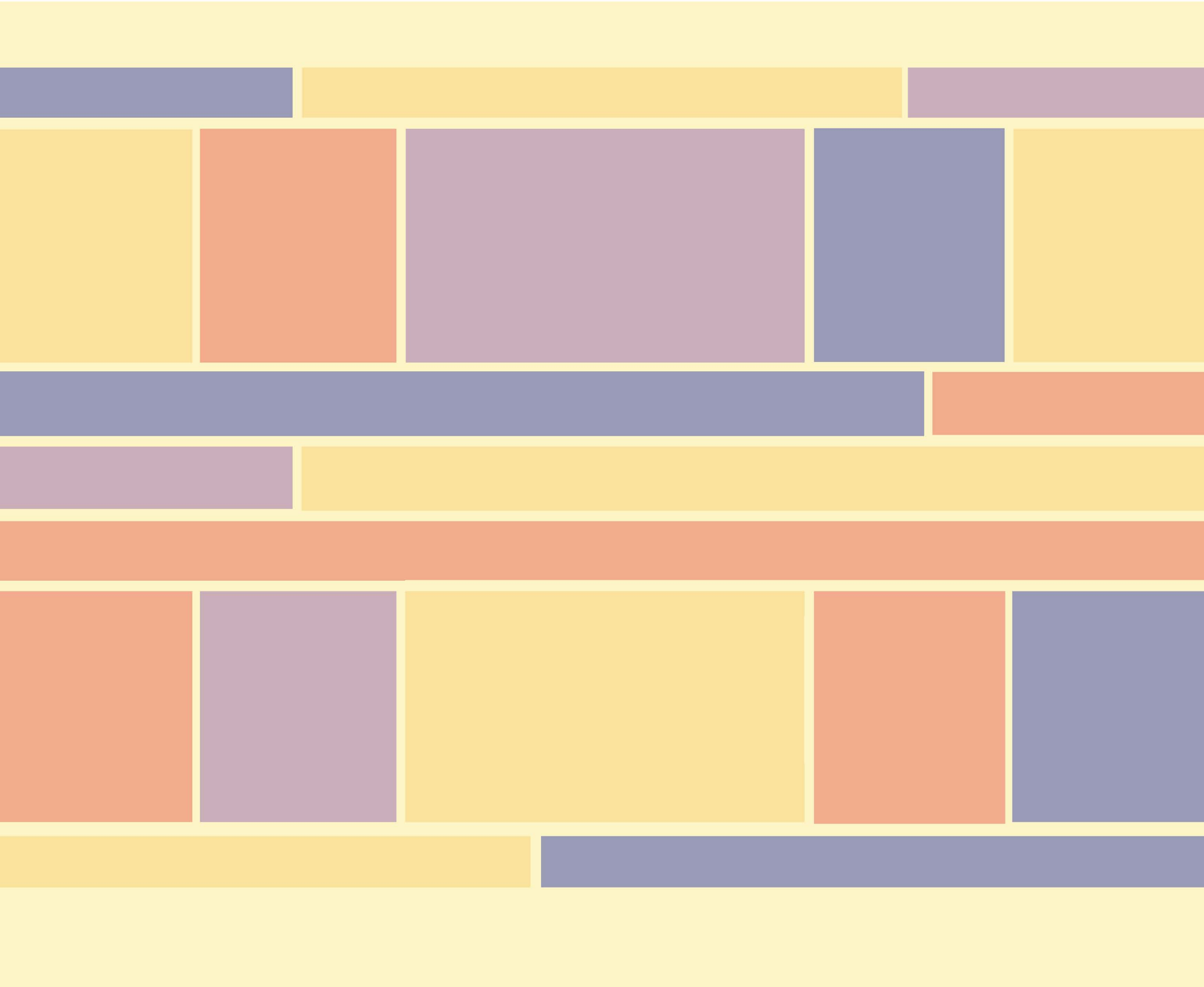
Republiki

literackiej

nowoczesności



WYDAWNICTWO
UNIwersytetu śląskiego
KATOWICE 2014



Republiki literackiej
nowoczesności



NR 3189

Krzysztof Krasuski

Republiki literackiej
nowoczesności

Redaktor serii: Historia Literatury Polskiej
Marek Piechota

Recenzent
Jerzy Jastrzębski

Redaktor Małgorzata Poglódek
Projektant okładki Aleksandra Gaździcka
Redaktor techniczny Barbara Arenhövel
Korektor Marzena Marczyk
Łamanie Marek Zagniński

Copyright © 2014 by
Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego
Wszelkie prawa zastrzeżone

ISSN 0208-6336
ISBN 978-83-8012-223-9
(wersja drukowana)
ISBN 978-83-8012-224-6
(wersja elektroniczna)

Wydawca
Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego
ul. Bankowa 12B, 40-007 Katowice
www.wydawnictwo.us.edu.pl
e-mail: wydawus@us.edu.pl

Wydanie I. Ark. druk 11,75. Ark wyd. 11,5.
Papier Alto 80 g, vol. 1.5 Cena 30 zł (+ VAT)

Druk i oprawa: „TOTEM.COM.PL Sp. z o.o.” Sp.K.
ul. Jacewska 89, 88-100 Inowrocław

Spis treści

Od autora

— 7 —

Modernistyczne preludium

— 15 —

Stanisław Brzozowski w przestrzeni studiów postkolonialnych

— 27 —

Jeszcze o postkolonializmie w literaturze

— 41 —

Tadeusz Boy-Żeleński — krytyk w dobie przebudowy

— 49 —

Czesław Miłosz wśród „zniewolonych umysłów”

— 77 —

Potęga pamięci. Kulturotwórcza funkcja pamięci
w pisarstwie Tymona Terleckiego

— 93 —

Paweł Hertz — polski Europejczyk

— 109 —

Koncepcja wspólnoty według Tomasza Burka

— 121 —

— 5 —

Inna nowoczesność Krzysztofa Karaska

— 135 —

Łabędzi śpiew Nowej Fali

— 143 —

Krytycznoliteracki *mainstream*

— 159 —

Bibliografia (wybór)

— 171 —

Indeks osobowy

— 175 —

Summary

— 181 —

Zusammenfassung

— 183 —

Od autora

Tematem przedstawionej książki, określonym prawnoustrojową metaforą w formule tytułu, jest kształtowanie się w polskiej świadomości literackiej idei nowoczesności udokumentowane w tekstach krytycznoliterackich. Są to jednak nie tylko projekty ściśle literackie, ale także w całym tego słowa znaczeniu — intelektualne, zawarte w tekstach Stanisława Brzozowskiego, Czesława Miłosza, Pawła Hertza.

Z jakiego powodu nowoczesność stała się przedmiotem rozważań? Na to pytanie odpowiadam krótko i węzłowato, posługując się argumentami autorki *Innej nowoczesności*. Ewidentnymi podstawowymi cechami nowoczesności na każdym etapie kultury europejskiej jest: po pierwsze, wychodzenie z mityczności i funkcjonujących mitologii; po drugie, ożywcze niepojednanie pomiędzy mitologiami symbolizowanymi jako tradycje Rzymu i Jerozolimy¹, napięcie otwierające możliwości opozycyjności i mniej lub bardziej dialektycznego rozwoju.

Jestem przekonany, że przedstawione w książce poglądy i projekty, aczkolwiek w różnej mierze, stanowią ilustrację wymienionych cech oraz kilku innych. I chociaż różnego rodzaju mity są w nich przedmiotem rewizji oraz krytyki, owa transgresja we wszystkich przypadkach jawi się jako oczywista — tak jak oczywisty jest wpływ kontekstu historycznego na poszczególne zjawiska. Albowiem każdo-

¹ Por. A. BIELIK-ROBSON: *Ożywcze niepojednanie; nowoczesność jako doświadczenie religijne*. W: *Nowoczesność jako doświadczenie*. Red. R. Nycz, A. ZEIDLER-JANISZEWSKA. Kraków 2006.

razowo kategoria nowoczesności ma określone ramy czasowe, to znaczy jest historycznie względna. W tym sensie nawet propozycje z pozoru wydające się klasycystycznymi czy też tradycyjnymi skierowane bywają przeciwko koncepcjom o niemałej dozie zmistyfikowania, z czym spotykamy się nie tylko w wypowiedziach Czesława Miłosza, ale także na przykład Pawła Hertza i Tomasza Burka. Miłosz, jak wiadomo, wypowiada się przeciwko różnym legendom nowoczesności, a Hertz i Burek ożywiają nowoczesne doświadczenie narodowe², występując zarazem przeciwko symplifikacjom kulturowym czy też ideologicznym, zmierzającym w kierunku totalitarnej praktyki społecznej. Teksty Hertza i Burka traktuję jako mosty, a być może tylko jako skromne pomosty wiodące ku nowoczesności.

Literacką nowoczesność w tej książce ujmuję w znaczeniu węższym niż kategoria modernizmu, ugruntowana przez literaturoznawcze badania w ostatnim okresie³. W brutalnie zawężonym wyborze przedstawiam jedynie kilku kreatorów i świadków krajowej nowoczesności literackiej. Dyskurs o nowoczesności w piśmiennictwie artystycznym zdaje się dotyczyć nieco innych zagadnień aniżeli dyskurs na temat modernizmu. Uzmysłowić ten stan rzeczy ma niniejsza publikacja.

Dość oczywisty jest fakt, że oba wchodzące w grę pojęcia: „nowoczesność” i „modernizm”, są sobie bliskie *sensu largo*, natomiast różnią się *sensu stricto*. W centrum przyjętej przeze mnie perspektywy umieszczam świadomość nowoczesności jako część inicjatyw modernizujących. Trzeba wiedzieć, iż nowoczesność i modernizm nie są kategoriami nazbyt od siebie odległymi, jeżeli chodzi o zakres znaczeniowy. *Nota bene* w praktyce badawczej zaznaczają się niekiedy tendencje

² Por. J. KURCZEWSKA: *Nowoczesne doświadczenie narodowe (z różnorodnością teraźniejszości w tle)*. W: *Nowoczesność jako doświadczenie...*

³ Por. serię monografii pt. *Modernizm w Polsce* (pod red. W. Boleckiego i R. Nycza) oraz tom W. BOLECKIEGO: *Modalności modernizmu. Studia, analizy, interpretacje*. Warszawa 2012.

do ich utożsamiania⁴. Osobiście jestem skłonny to rozgraniczać.

Na wybranych przykładach refleksji metaliterackiej zamierzam wskazać czynniki procesu kształtowania się literackiej nowoczesności w polszczyźnie w ubiegłym stuleciu. Przedstawiam zatem różnorodne przejawy aktywności krytycznoliterackiej, składające się w sumie na rozważania nad intelektualnymi drogami, prowadzącymi do nowoczesności. *Nolens volens* przychodzi postępować w ślad za aktualnym stanem badań w tym zakresie. Ustalono w nich, że „pisarze odmiennie doświadczali i definiowali nowoczesność oraz — w różnych okresach — różne z tych doświadczeń wyciągali wnioski (dotyczące także podstawowych spraw artystycznych”⁵. Parafrazując nieco konstatacje Włodzimierza Boleckiego na ten temat, można stwierdzić, że każde z tych doświadczeń aspiruje do tego, aby być wyznacznikiem nowoczesności, a zarazem nowoczesności literatury „nie można opisać, wskazując tylko na jeden typ wyznaczników [...], ponieważ było ich wiele”⁶.

Zjawiska literackie, które przedstawiam na tych kartach, były i są ważnymi składnikami polskiej literatury, a także są znaczącymi czynnikami jej ewolucji w XX stuleciu. Wyznaczają one, pośród innych istotnych wektorów, kierunki i obszary funkcjonowania życia literackiego w kulturze współczesnej. Określają też kultury nowoczesny status, rozumiany jako antecedenca stopniowo kształtującej się w końcu minionego wieku ponowoczesnej kondycji kultury, sztuki i literatury.

W tej publikacji zajmuję się jednakże faktami *stricte* okołoliterackimi, prezentowanymi w wypowiedziach krytycznoliterackich, związanych ze źródłami kultury nowoczesnej, lokowanymi raczej z dala od jej stopniowego, ze schyłkiem stulecia, przechodzenia w Polsce oraz w regionie Europy Środkowej i Wschodniej w stadium ponowoczesne.

⁴ Por. K. UNIŁOWSKI: *Granice nowoczesności. Proza polska i wyczerpanie modernizmu*. Katowice 2006.

⁵ W. BOLECKI: *Modalności modernizmu...*, s. 9.

⁶ *Ibidem*, s. 8, 9.

Dlaczego w tytule książki odwołuję się do ustroju i stylu życia republikańskiego w odniesieniu do społecznego funkcjonowania kultury i literatury? Inspiracją do przedstawienia tych fenomenów w kategoriach myśli republikańskiej — takiego, a nie innego sprofilowania i sformatowania niniejszej publikacji — stała się osobliwa i jakby prekursorska inicjatywa krytycznoliteracka Jacka Łukasiewicza zawarta w jego książce *Republika mieszaińców*, ogłoszonej jeszcze w 1974 roku, i jej chwalebny ówczesny zamiar „odbicia kilku istotnych rysów polskiej literatury i życia literackiego lat sześćdziesiątych”⁷; dekady wydobytej przez krytyka z oficjalnej nicości artystycznej dzięki przyjętym kryteriom opisu, z ducha republikańskim. Po latach staram się nawiązać do tej konwencji, tym razem obejmując nią jedynie teksty krytycznoliterackie, pochodzące z całego minionego stulecia, nie bez przyczyny często nazywanego „wiekiem krytyki”. Widzę pluralistyczny i w istocie republikański charakter prawdziwej nowoczesności. Postulat funkcjonowania obok siebie wielu literackich kultur w ramach nowoczesnej społeczności nie wydaje mi się nazbyt idealistyczny i utopijny. Między okładkami tej książki chcę rekonstruować zarys republikańskiego organizmu literackiego, wielokulturowego i różnorodnego pod (prawie!) każdym względem; to znaczy w wielu wymiarach i kontekstach życia. Stwarza on więzy najogólniej rozumianej kulturowej wspólnoty, którą współokreślają literatura, sztuka, dawne i nowe idee oraz problemy, a także religia, ekonomia i ustrój społeczny.

Wypada określić czasową cezurę przedstawionych rozważań. *Terminus a quo* jest oczywisty — to przełom dziewiętnastego i dwudziestego wieku, okres narodzin polskiego modernizmu. „Tam nasz początek” — nie tylko Miłoszowy. *Terminus ad quem* omawianych w tej książce projektów polskiej literackiej nowoczesności — to jej późna, wysokorozwinięta faza, która znamionuje się globalizacją, radykalizacją i populistyczną formą podstawowych rysów. Ale w dokonywanym przeglądzie stanowisk zatrzymuję się

⁷ J. ŁUKASIEWICZ: *Republika mieszaińców*. Wrocław 1974, s. 379.

przed fazą schyłkową dwudziestowiecznej nowoczesności. Ograniczam się na razie do propozycji niejako zamkniętych we wcześniejszych ramach, wskazujących kulturowe korzenie doświadczania nowoczesności w jej pionierskich na gruncie polskim czasach; do idei innowacyjności reprezentowanej przez podmioty kontestujące i rewizjonistyczne — by nie powiedzieć: heretyckie — wobec dominujących wtedy dyskursów.

Wielu komentatorów niedawnej przeszłości, dwudziestowiecznego życia literackiego, potwierdza dość upowszechnioną opinię, iż modernizm — i związany z nim typ i styl nowoczesności, zwłaszcza w jej rozwiniętej fazie — był reakcją na burzliwe dziedzictwo związku kultury i polityki oraz ideologii⁸. Odnoszę wrażenie, że studia i szkice zamieszczone w tej książce także ilustrują tę zależność i tę tendencję, zakotwicząc je w różnorodnych i zróżnicowanych opcjach narodowej kultury w minionym stuleciu.

Publikacja prezentuje bardzo zróżnicowane epizody polskiej literackiej nowoczesności i czyni to w sposób — by tak rzec — migawkowy. Nie uwzględnia jeszcze nowinek stulecia, które rozpoczęło się dopiero niedawno. Jako centrum narracji w książce przyjęto punkt widzenia pozwalający na ocenę z większego dystansu i na zasadzie nieco już dłuższego trwania poszczególnych zjawisk literackich w tradycji kulturowej. Przedmiotem oglądu są wyłaniające się w tej perspektywie nader rozmaite postacie i barwy szeroko pojętej współczesności. Kompozycja całości polega na tym, że stara się uwzględnić i zestawiać obok siebie kontradiktoryjne i kontrastowo różnorodne strony nowoczesności. Dzieje się tak po to, aby obraz zagadnienia był w miarę bogaty, aczkolwiek na pewno jest on jeszcze daleki od wyczerpania złożonej problematyki. Ale dlatego sąsiadują z sobą na kartach tej książki tak diametralnie różne przejawy aktywności krytycznoliterackiej, jak teksty

⁸ Por. T. EAGLETON: *Kultura a śmierć Boga*. Tłum. B. BARAN. Warszawa 2014, s. 196. Por. A. GIDDENS: *Nowoczesność i tożsamość. „Ja” i społeczeństwo w epoce późnej nowoczesności*. Tłum. A. SZULZYCKA. Warszawa 2001.

Brzozowskiego i Boya-Żeleńskiego, osobowości tak od siebie odległe, jak Czesław Miłosz i Tymon Terlecki, temperamenty krytycznoliterackie tak odrębne, ale — jak się wydaje — znamienne dla współczesności, jak Paweł Hertz i Tomasz Burek oraz Julian Kornhauser i Stanisław Gębala. Oto różne i tylko wybrane trakty i odcienie nowoczesności, która rozkwitła w polskiej krytyce literackiej w niedawno minionym stuleciu.

Dodatkowym uzasadnieniem takiej tęczowej kompozycji zawartego w książce dyskursu jest owa szeroka reprezentacja pojęcia „nowoczesność”, rozumianego w zgodzie z zasadą przyjętą w niniejszej publikacji. Przedmioty, którym jest poświęcona, z pewnością nie zaliczają się do zjawisk awangardowych, według powszechnie przyjętych definicji tej kategorii. Decydująca w moim wyborze była lokalizacja omawianych zjawisk w głównym nurcie modernizacji życia i myśli. Skoncentrowałem uwagę na pisarstwie, które — wedle eleganckiej formuły — „jednocześnie zabezpiecza przed nowoczesnością niewczesną, ale i nie usypia całkowicie w bezbolesnych i bezkrytycznych fantazmatach przeszłości”⁹.

Na koniec tych wstępnych uwag przedstawię, kierując się kryteriami przyjętymi w niniejszej publikacji, krótkie rekomendacje niektórych reprezentantów krajowej literackiej nowoczesności. Pozostałych bohaterów tej książki także nie można włączyć do ekstremalnej awangardy. Decydująca w tej prezentacji jest ich przynależność do nurtu głównego.

Twórczość Brzozowskiego zdobyła w polskiej krytyce literackiej rangę jednego z najwyższych i najpoważniejszych sprawdzianów. Nieledwie powszechne jest przekonanie o Brzozowskim jako „myślicielu przeczuwającym dylematy nowoczesności”, bo jego pisarstwo „stało się istotnym punktem odniesienia dla wielu polskich krytyków, pisarzy, intelektualistów zarówno przez cały wiek XX, jak i w ostatnich

⁹ M. GŁOGER: *Henryk Sienkiewicz i Stanisław Brzozowski — dwie drogi polskiej nowoczesności*. W: *Konstelacje Stanisława Brzozowskiego*. Red. U. KOWALCZUK, A. MENCWEL, E. PACZOSKA, P. RODAK. Warszawa 2012, s. 148.

latach”¹⁰. Odnotowano już kilka krajowych renesansów tej twórczości, były one doświadczeniami niemal każdego pokolenia autorów i czytelników. Niedawna, setna rocznica śmierci pisarza przyniosła kolejną lawinę reedycji dzieł, a także (ko)repetycji w zakresie ich współczesnych interpretacji, ukazując wiele twarzy wybitnego krytyka. Chciałbym dołączyć do tych badań profil jakby dotychczas niezauważony i niedoinwestowany myślowo aspekt dzieła autora *Legendy Młodej Polski*. Ukazują się one w kontekście zarówno metodologii światowych *colonial studies*, jak i krajowych studiów postzależnościowych. Wobec pism Brzozowskiego chciałem realizować badawczy postulat „ukazania ich nieznanych dotąd wymiarów czy twórczego zastosowania pewnych koncepcji”¹¹.

Krytycznoliteracka, translatorska i publicystyczna aktywność Boya-Żeleńskiego upłynęła pod znakiem fascynacji literaturą i kulturą francuską. A któryż z krajów europejskich był w minionym stuleciu, a zwłaszcza w jego pierwszej połowie, bardziej nowoczesny niż Francja? Stąd bierze się miejsce tego pisarza w niniejszej publikacji. Boy-Żeleński odnalazł w ubiegłowiecznych wpływach wielowiekowej kultury literackiej Francji najbardziej przekonujące jego i rzesze jego czytelników — źródła nowoczesności. Trzeba być świadomym, iż nie interesował się wszystkimi rodzajami wypowiedzi. Preferował gatunki najbardziej masowe i przez kulturowy kanon funkcjonujący wśród odbiorców najbardziej zdemokratyzowane. Można wątpić — za Janem Tomkowskim — „by mógł się przejąć surrealizmem czy egzystencjalizmem, równie obcy pozostał mu zapewne Paul Valéry”¹². Taka właśnie w wydaniu Boya, ograniczona do popularnych tonów i skali, była nowoczesność, ale przecież są to jej niezbywalne cechy.

W działalności Pawła Hertza chciałem widzieć jako jedną z ważniejszych, być może — osobliwą, ale tym bar-

¹⁰ D. KOZICKA: *Krytyczne (nie)porządki. Studia o współczesnej krytyce literackiej w Polsce*. Kraków 2012, s. 82.

¹¹ Ibidem, s. 100.

¹² J. TOMKOWSKI: *Moja historia eseju*. Warszawa 2013, s. 78.

dziej ceną, barwę w różnokolorowej paletce estetyki nowożytności i nowoczesności. Byłaby to najzupełniej oczywista u tego pisarza, normalna funkcja literatury w anormalnych warunkach społeczno-ustrojowych, na które przypadła jego dojrzałość. Skutecznie poświęcił się aktualizacji i popularyzacji literackiej klasyki narodowej oraz powszechnej, a także efektownie ożywiał teksty z archiwum kultury.

Przedstawiony w książce materiał pozostał chronologicznie i tematycznie rozproszony, co jest także *signum* nowoczesności. Owo pomieszanie materii jest dodatkowym wskaźnikiem problemowego otwarcia omawianych projektów nowoczesności, w pewnym sensie otwarcia również na erę ponowoczesności. Na republikańskiej zasadzie staram się pogodzić w tej publikacji treści kultury wysokiej i kultury popularnej, zwłaszcza przy okazji omówień wybranych wątków twórczości Tadeusza Boya-Żeleńskiego oraz Czesława Miłosza. Ale jednocześnie, patrząc z perspektywy aktualnie dynamicznie rozwijających się badań nad tym zjawiskiem, zdaję sobie sprawę, iż problematyce tej należałoby poświęcić więcej miejsca. Odkładałam to do następnej okazji.

Publikacja ukazuje się dzięki dotacji władz dziekańskich Wydziału Filologicznego Uniwersytetu Śląskiego oraz niezawodnej współpracy Redaktorek Wydawnictwa Uniwersytetu Śląskiego — Małgorzaty Pogłódek i Olgi Nowak. Długoletnia pomoc Pani Olgi Nowak w przygotowywaniu wersji komputerowych moich prac jest nie do przecenienia.

Wszystkim, którzy przyczynili się do powstania tej publikacji, gorąco dziękuję.

Modernistyczne preludium

1

Jednym z najwcześniejszych świadectw lektury powieści Bolesława Prusa *Emancypantki*, drukowanej w latach 1890–1893 w stołecznym „Kurierze Codziennym”, było omówienie dokonane przez Ludwika Krzywickiego, absolwenta matematyki Uniwersytetu Warszawskiego i publicystę tygodnika „Prawda”. Tekst ten, który ze względu na swoją dość specyficzną formę nie był tradycyjną ani też stereotypową w owym czasie recenzją, jest poniekąd osobliwy. Przypomnieć warto, że jego autor już wcześniej, bo w roku 1883, skrzyżował pióro z twórcą znakomitych nowel i powieści w zacieklej polemice. Wtedy chodziło mu o to, że pisarz nadmiernie ulegał ewolucyjnym, w duchu organicznikowskim utrzymanym, ideom Herberta Spencera, według młodego polemisty — nazbyt konserwatywnym oraz społecznie nieadekwatnym¹.

Ludwika Krzywickiego omówienie *Emancypantek* można w zasadzie sprowadzić do konkluzji, iż pisarz, konstruując dużą galerię postaci powieściowych, nie przyjął globalnej, ogólnospołecznej perspektywy spojrzenia na opisywane środowisko, lecz ograniczył się tylko do wyolbrzymionego zaprezentowania typów społecznych, mniej lub bardziej negatywnych, karykaturalnych kreacji kobiet i mężczyzn.

¹ Por. [bez podpisu] *Jeszcze o program...* „Przegląd Tygodniowy” 1883, nr 15; *Polemika*. „Przegląd Tygodniowy” 1883, nr 17. Przedruk w: L. KRZYWICKI: *Dzieła*. T. 2. Warszawa 1958, s. 13–21.

Autor nie uwzględnił natomiast w swej wypowiedzi dodatnich i pozytywnych postaw feministek, które pisarz „bezw warunkowo znalazłby w życiu”. Tymczasem „utwór jego [...] dostarczył nam w końcowym swoim rezultacie poniekąd wrażenia pamfletu — przeciwko dążeniom kobiety do wiedzy i samodzielności” — stwierdzał recenzent z „Prawdy”².

We wniosku tym, zamykającym opinię Krzywickiego, o *Emancypantkach* przemawiać się zdaje już nie tylko estetyk literatury i czytelnik literackich fikcji, ale przede wszystkim badacz i reformator społeczny. Potraktował on bowiem fakt powstania powieści Prusa jako jedną z wielu możliwych form poznawania społeczeństwa i zdobywania wiedzy o jego stanie, strukturze oraz stylu życia wywodzącym się z przeżytków kultury szlacheckiej.

Obyczajową degrengoladę przedstawicieli stanu szlacheckiego Krzywicki, występując jako socjolog, ukazywał często na przykładach zaczerpniętych z beletrystyki. Protestował przeciwko postawom konserwatywnym, wyrażającym się karykaturowaniem postaw emancypantek i społeczników, a propagowaniem karier konformistycznych oraz zachowawczego ustroju społecznego. Według Krzywickiego, odzwierciedlenie tych procesów można było znaleźć na kartach literatury pięknej. Rysowała ona drogę postępowania, którą skrótowo można by określić jako przebiegającą od *Emancypantek* do Sienkiewiczowskiej *Rodziny Połanieckich* — przedmiotu głośnych ataków Stanisława Brzozowskiego.

Do tej problematyki Krzywicki powrócił po latach przy okazji zrecenzowania nowel Teodora Jeske-Choińskiego z tomu *Bez wyboru*³. Utwory te stały się dla krytyka dogodnym punktem wyjścia ponownej obrony ruchu i programu feministek. Program ów był dlań społecznie bardzo aktualny i pożyteczny toteż, jego zdaniem, choćby tylko dlatego powinien wzbudzać uznanie i poparcie.

² K.R. ŻYWICKI [L. KRZYWICKI]: *Emancypantki*. „Prawda” 1894, nr 10.

³ Ż. [L. KRZYWICKI]: *Teodor Jeske-Choiński: Bez wyboru. Opowieści, jakich wiele. Majaki*. „Prawda” 1895, nr 9.

W gorzkim krytycznym wywodzie Krzywickiego ostro inkryminowany jest obraz poszlacheckiego pasożytniczego i obywatelsko jałowego sposobu życia. Jego najbardziej typową artystyczną ilustracją stała się dla wielu socjologizujących publicystów — a nie tylko bynajmniej dla Krzywickiego i Brzozowskiego — powieść Henryka Sienkiewicza *Rodzina Połanieckich*. To właśnie o kulturowe przewyższenie tak przejawiających się anachronizmów szlachecko-ziemiańskiego stylu życia kruszono po wielokroć kopie najpierw na łamach prasy pozytywistycznej, a potem na szpaltach „Głosu”, „Przeglądu Społecznego”, „Ogniwa” i innych periodyków, w końcu płomienne akapity na ten temat napisał autor *Legendy Młodej Polski*.

W dwadzieścia i trzydzieści lat później, w okresie Druhej Rzeczypospolitej, zagadnienie krytyki tych przeżytków podjął Tadeusz Żeleński-Boy oraz wielu publicystów z kręgu społecznej lewicy, między innymi Julian Brun, Ignacy Fik, Stanisław Baczyński, Andrzej Stawar, Jan Nepomucen Miller.

Krzywicki, występując jako interpretator literatury, sytuował się na pozycjach badacza struktur i społecznych stylów zachowań. Było to zdecydowaną nowością w dziejach polskiej krytyki literackiej, ale jednocześnie zachowaniem niejako naturalnym tego wybitnego socjologa. Krytyczno-literackie opinie Krzywickiego miały w owym czasie znaczenie szczególne. W szerokim zakresie uwzględniały fakt, że ważna funkcja literatury wynika z tego, iż twórczość ta jest po prostu fragmentem ogólnej komunikacji społecznej. W jej trakcie i nadawca, i odbiorca tekstu dopatrują się społecznych implikacji między innymi w całokształcie opisywanego świata: w fabule, w obrazie środowiska i świata przedstawionego, w konstrukcji postaci bohaterów, w ich cechach zewnętrznych i wewnętrznych — jako czynnikach określających osobowość i status społeczny.

Uczony ten w całej swej bogatej twórczości, w tym także w publicystyce ekonomicznej i społecznej (gdy opisywał zagadnienia giełdowe, tworzenia się monopolu, emancypację kobiet itp.), był zawsze bardzo wrażliwy na występowanie

literackich obrazów zjawisk społecznych (na przykład alienacji). Często egzemplifikował nimi swój dyskurs *stricte* naukowy, socjologiczny. Dlatego też w okresie formułowania haseł modernistycznych Krzywicki zachowywał odrębną i wybitną pozycję. Akcentując bliskie związki sztuki z życiem społecznym, stał się w pewnym sensie prekursorem twórczości Brzozowskiego. Informował o wybranych, głoszonych utworach literackich przełomu dziewiętnastego i dwudziestego wieku w literaturze francuskiej, niemieckiej, skandynawskiej oraz polskiej. Oceniając je, preferował społeczne aspekty cyklu powieściowego Emila Zoli, uznając tego pisarza za najwybitniejszego epika epoki zmierzchu mieszczaństwa.

2

Aczkolwiek Brzozowski, głównie w warstwie stylistycznej swego pisarstwa krytycznoliterackiego, ulegał ogólnemu stylowi krytyki młodopolskiej, stał się najskuteczniejszym, obok Karola Irzykowskiego i Boya-Żeleńskiego, intelektualnym opozycjonistą tej formacji literackiej i kulturowej. Występując jako surowy likwidator legendy Młodej Polski, swój zoilowski wywód przeciwko niej skonstruował między innymi na podstawie kilku poważnych argumentów. Były wśród nich także idee dotyczące działania podstawowych mechanizmów współżycia ludzkiego, funkcjonujących na zasadzie wręcz przymusów społecznych — jak to określił Emil Durkheim, autor przetłumaczonej przez Brzozowskiego w 1903 roku *Próby określenia zjawisk religijnych*.

Zdecydowane zaprzeczenie dekadenskiemu światopoglądowi, a także młodopolskim programom i dokonaniom artystycznym wyrażał Brzozowski stopniowo i zamierzony efekt osiągnął nie od razu. W rozprawach napisanych w latach 1901—1902 (*Co to jest modernizm?, Krytyka artystyczna i literacka*) odnosił się jeszcze z aprobatą do przypisywania dużej wagi ideom wczesnomodernistycznym. Stwierdził, iż utwory Maurice’a Maeterlincka, Paula Verlaine’a i Paula

Lafargue'a są zapowiedzią nowoczesnego stylu międzyludzkich interakcji, polegających na bezwzględnie egalitarnej indywidualizacji⁴.

Najwcześniejszy etap twórczości późniejszego autora *Idei. Wstępu do filozofii dziejowej* upłynął pod znakiem początkowo bardzo silnego zafascynowania filozofią Friedricha Nietzschego, a następnie jej sukcesywnego przewycięzania. Drogę tę wyznaczają: wspomniany tekst *Co to jest modernizm?*, dialog Kazimierza z Maksymilianem we *Wstępie do filozofii* (1906) oraz napisana niemalże jednocześnie osobna rozprawa *Filozofia Fryderyka Nietzschego*. W latach następnych wpływ filozofii autora *Narodzin tragedii* na poglądy Brzozowskiego zdecydowanie osłabł i ustąpił miejsca innym inspiracjom intelektualnym, między innymi najpierw marksizmowi, a potem też modernizmowi katolickiemu, reprezentowanemu przez Johna Henry'ego Newmana.

W najgłośniejszej swej książce, w *Legendzie Młodej Polski* (1910), Brzozowski tak określa cel swojej działalności krytycznej: naczelnym jej zadaniem miało być zbadanie możliwości, czy, a jeśli tak, to w jaki sposób literatura może przyczynić się do przyjęcia przez społeczeństwo światopoglądu filozofii pracy, którą wtedy głosił, a którego bezpośrednim nosicielem jest warstwa wytwórcza dóbr materialnych, czyli warstwa robotników. Brzozowskiemu chodziło w tym pamflecie na Młodą Polskę nie tylko o skrytykowanie programu literackiego społecznych i artystycznych konserwatystów, w jego mniemaniu Henryka Sienkiewicza i Zenona Przesmyckiego-Miriama, czy o napiętnowanie wyalienowanego z życia społecznego światopoglądu młodopolskich dekadentów, lecz przede wszystkim o przyczynienie się w trybie filozoficzno-eseistycznego dyskursu do sprzężenia stylu obywatelskiego życia w Polsce, którego świadectwem była dlań także współczesna literatura, z naczelnymi tezami głoszonej naówczas własnej filozofii pracy⁵.

⁴ Por. K. WYKA: *Modernizm polski*. Kraków 1968, s. 399.

⁵ Por. S. BRZozowski: *Legenda Młodej Polski. Studia o strukturze duszy kulturalnej*. Lwów 1910, s. 63, 66.

Podobne, można chyba zasadnie powiedzieć: zgoła socjotechniczne, zamierzenie nadał autor *Legendy Młodej Polski* całemu swemu pisarstwu filozoficznemu o charakterze krytycznoliterackim. W zamyśle Brzozowskiego nie miało ono być pięknoduchowskim asystowaniem estetycznym kanonom. Uważał bowiem, że nie filozofia, socjologia i inne dyscypliny wiedzy humanistycznej składają się na metodę krytyki literatury, lecz wręcz odwrotnie: to krytyka literacka jest metodą filozofii, to znaczy rozumienia istoty rzeczy. W *Pamiętniku* (1913) Stanisława Brzozowskiego można przeczytać: „Moja krytyka wyrasta z filozofii, jest przede wszystkim i bardziej niż czymkolwiek innym metodą filozoficzną. Nie filozofia metodą krytyki literackiej, lecz krytyka metodą filozofii [...]. Krytyka wciąga do współpracy właśnie historycznie ukształtowane życie ludzkości”⁶.

Zatem można powiedzieć, iż głównym przedmiotem krytyki literackiej, którą stale uprawiał Brzozowski, a także jej finalnym celem, było odkrywanie typowych relacji pomiędzy społecznie i historycznie uwarunkowaną postawą socjopsychiczną autorów oraz stworzonymi przez nich postawami literackich bohaterów a wyodrębnianymi przez teoretyków sztuki prądami i kierunkami artystycznymi. Krytyk rozpatrywał twórczość pisarską z punktu widzenia psychospołecznych zjawisk i tendencji, w których kontekście owe dzieła powstały. Mocno akcentował społeczną naturę psychiki i świadomość znaczenia wymienionych determinantów bądź też jej brak, zwłaszcza w odniesieniu do twórców kultury i artystów słowa. Uważał, jeżeli chodzi o społeczne powinności działalności artystycznej, że polegają one na zrozumieniu podstawowego zagadnienia: „Czym jest nasze życie wewnętrzne, nasze ja w stosunku do [...] zbiorowego życia, w którym bierzemy udział”⁷.

Podtytuł *Legendy Młodej Polski* brzmi: *Studia o strukturze duszy kulturalnej*. Brzozowski, omawiając w tej książce literaturę i kulturę polskiego neoromantyzmu oraz ich artystyczne

⁶ S. BRZOWSKI: *Pamiętnik*. Lwów 1913, s. 115.

⁷ S. BRZOWSKI: *Legenda Młodej Polski...*, s. 313.

podglebie i zaplecze — romantyzm polski, przyjął pewne wstępne założenie. Wynikało ono z wyznawanej przez niego antropologii, a więc i pozycji człowieka w historii, w określonym miejscu i czasie. Głosił, że odbierać świadomie jako krytyk wytwory i dzieła wszelkiej kultury można jedynie wtedy, gdy rozumie się w pełni jej wewnętrzną strukturę oraz charakter tego historycznego procesu, który ją uformował. W związku z tym Brzozowski utrzymywał, iż „Każdy moment historyczny, każda struktura społeczna wytwarzają naokoło siebie [...] całe systemy bytów i rzeczy. Powinno się [...] dotąd prowadzić pracę nad jakąś epoką historyczną, póki zasadnicza ludzka struktura społeczna nie zarysuje się przed nami jako tło wszystkich tych poznań, prawd, sprawiedliwości, ideałów, które ją przesłaniają [...]. To zawsze jest bowiem najgłębszą rzeczywistością dla człowieka: ludzkie zbiorowe życie...”⁸. Niejeden zapewne skrytykowałby tę postawę za nadmierny kolektywizm.

Rozważając twórczość krytycznoliteracką Brzozowskiego, należy pamiętać o podstawowym myślowym założeniu tego pisarza. Krytyka artystyczna, którą uprawiał, była dlań jedynie metodą budowania filozofii kultury i stanowiła integralną część poglądów formułowanych w owym ogólniejszym obszarze myśli. Autor *Idei...*, występując jako krytyk artystyczny, niezwykle dobitnie, a zarazem nieustępliwie akcentował związki twórczości z praktyką życia zbiorowego i z całokształtem cywilizacji.

3

Naczelnej dyrektywy rozległej twórczości krytycznej Tadeusza Żeleńskiego-Boya w zakresie literatury i teatru upatruje się zwykle w ujmowaniu poszczególnych utworów jako artystycznych wytworów różnych indywidualności autorskich. Wskutek przyjęcia takiej optyki interpretacyjnej wobec dorobku Żeleńskiego utarł się stereotyp Boya

⁸ Ibidem, s. 168.

biografa. Krytyk ten najczęściej bywa określany jako dość typowy zwolennik metod biograficznych w refleksji o literaturze. Tak traktowało go wielu komentatorów, mimo iż sam sprzeciwiał się „polonistyce od pana Zagłoby”, czyli tradycyjnym, absolutyzującym przedmiot opisu, tendencjom biografizmu.

Tymczasem płodniejszą i nowocześniejszą perspektywę badawczą mogłaby stanowić interferencja zespolonych pod piórem Boya-Żeleńskiego wątków *stricte* biograficznych z kulturoznawczymi elementami jego metody krytycznej. W konkretnych tekstach Boya można określić sposoby integracji owych motywów cząstkowych. Żeleński, szeroko uwzględniając w swoich esejach oraz recenzjach literackich i teatralnych istotne zmiany społeczne i przemiany obyczajów, nie stracił z pola widzenia globalnego procesu przeobrażeń w tym zakresie i jego kierunku związanego z kształtowaniem się kultury dwudziestowiecznego demokratyzującego się społeczeństwa.

Wydaje się, że każda modernizacja jakiegokolwiek obszaru życia społecznego bywa połączona z wcześniejszym wykreowaniem pewnego rodzaju mitu lub legendy wokół przedmiotu owej modyfikacji. Krótko mówiąc, warunkiem unowocześnienia czegokolwiek bywa uprzednia promocja i nobilitacja przeprowadzona w stosownym, choćby minimalnym, stopniu. W ten sposób może wytworzyć się pozytywny mit, gdyż zazwyczaj tylko coś w swej istocie wartościowego zasługuje na wprowadzenie w życie bądź ulepszenie.

Określenie „rewizjonizm Boya”, którym posłużył się Roman Zimand w *Trzech studiach o Boyu* (1961) w odniesieniu do epoki i formacji Młodej Polski, należałoby raczej zastąpić terminami „modernizacja” lub „moderacja”, użytymi w znaczeniu bliskim temu, jakie nadają socjologowie i badacze społeczni zmianom społecznym i kulturowym. Żeleński, budując w swoich tekstach mit i legendę Młodej Polski (a zwłaszcza legendę tego ruchu w Krakowie), bynajmniej nie aprobeował tego ruchu w całej rozciągłości, uważał go przynajmniej w części za anachroniczny. Do przyjęcia

właśnie takiego wniosku skłania nie tylko wymowa cyklu wierszy *Słówka*, lecz także działalność satyryczna w kabarecie „Zielony Balonik”, również charakter późniejszych wspomnień dotyczących owego okresu oraz tematyka Boyowej publicystyki w sprawie aktualnych problemów społecznych i obyczajowych.

Żeleński, w całej pełni uznając i doceniając bez mała rewolucyjne zmiany kulturowe, jakie wprowadzała generacja modernistów, już w warunkach schyłku tej epoki, a potem jeszcze przez całe międzywojenne dwudziestolecie postulował i propagował konieczność zasadniczej modernizacji i modulacji tej tradycji kulturowej w celu jej dalszego unowocześnienia. A unowocześnienie i przekształcenie danego zjawiska z jednej jego postaci w inną, dogodniejszą do dalszej aktualizującej adaptacji, oznacza przecież coś zupełnie odmiennego aniżeli tylko jego zrewidowanie w ramach dążenia do zmiany dotychczasowego stanu. Walory sprzyjające adaptacji do nowych warunków w odrodzonej państwowości znajdował Boy również w kulturze i literaturze francuskiej, czego dowodem był między innymi tom *Mózg i płeć* (1926–1928) oraz eseje o arcydziełach literatury Francji w edycjach z lat 1920 i 1922.

Żeleński, występując jako autor kolejnych — kapitalnych ze względu na wartości zarówno dokumentacyjne, jak i pisarskie — przyczynków do analiz polskiej kultury artystycznej (literackiej i teatralnej) czterech początkowych dekad dwudziestego wieku, nie zapomniał o dostarczeniu informacji o tak istotnym aspekcie, jakim jest wiedza o charakterze odbiorców treści kulturowych. Szkicując obraz stanu kultury, pisarz wskazywał rolę i funkcję zmian socjologicznych, fakt wytworzenia się kręgów publiczności o nowym smaku, guście, akcentował także nowe potrzeby odbiorców przekazów modernistycznej awangardy.

W tym względzie Boy wyprzedził postulaty i praktykę późniejszej oraz współczesnej socjologii sztuki. Pisząc o ukształtowaniu się nowych zdemokratyzowanych gremiów odbiorców sztuki, o zmienionym charakterze publiczności, a także o jej nowych potrzebach estetycznych i kulturo-

wych, Boy postępował tak, jak to czyni współczesny socjolog i krytyk sztuki popularnej (w tym i literatury). Zmodernizowana kultura artystyczna wzbudzała żywe zainteresowanie Boya już nie tylko jako skutek zmienionych warunków historycznych, ale także jako skutek, a zarazem przyczyna ludzkiej praktyki społecznej, w tym przypadku — sposobu uczestniczenia w kulturze, formy wzorów kultury i zachowań w tej sferze.

Jak wspomniano, program kulturalny Boya-Żeleńskiego wpisany w jego publicystykę, krytykę artystyczną (literacką oraz teatralną) i praktykę translatorską wydatnie wzbogacił styl kultury polskiej o nurt racjonalizmu o francuskim rodowodzie. Wyraził się ten duch intelektualny także krytycznym stosunkiem Boya do tradycji sarmatyzmu. Pisarz odczuwał to oddziaływanie na mentalność narodową jako relikw cywilizacyjny, jako anachronizm w życiu nowożytnego społeczeństwa. Żeleński więc stał się w nowych warunkach historycznych po 1918 roku niejako kontynuatorem postulatów Brzozowskiego w tym zakresie.

W odniesieniu do krytyki literackiej i teatralnej jedną z podstawowych przesłanek metody Żeleńskiego był typowo nowoczesny pogląd, że „sąd o dziełach literackich nie jest jakąś matematyczną, raz zdobytą prawdą, ale stosunkiem każdego pokolenia i każdej epoki do żywych twórców sztuki”⁹. Tę świadomość społecznego uwarunkowania różnorodnych opinii estetycznych miał Boy silnie rozwiniętą, a dowodzi tego cała jego publicystyka. Ów fakt zasługuje na wyraźne zaakcentowanie jako konstytutywna cecha działalności krytycznej, literackiej i teatralnej. Aby się o tym przekonać, wystarczy porównać recenzje inscenizacji tych samych utworów, na przykład *Zemsty* Aleksandra Fredry, napisane w odległych od siebie latach, podkreślające inne aspekty życia społecznego.

Do negatywnych skutków funkcjonowania stereotypów narodowych, między innymi — sarmackich, nawiązał

⁹ T. ŻELEŃSKI (Boy): *Obrachunki fredrowskie*. W: IDEM: *Pisma*. T. 5. Warszawa 1956, s. 57.

w niedługim czasie po głośnych fredrowskich kampaniach Tadeusza Żeleńskiego (Boya) Witold Gombrowicz, zarówno w swej publicystyce przed 1939 rokiem, jak i w powieści *Trans-Atlantyk* (1953) oraz w wielu partiach *Dziennika*, na przykład we fragmencie zatytułowanym *Sienkiewicz*.

Cały bez mała dorobek krytyczny Boya-Żeleńskiego zamyka się w międzywojennym dwudziestoleciu. Okres ten z wielu historycznych powodów stanowi wyraźnie wyodrębniające się stadium społecznej ewolucji Polski. Oznacza przewyższenie pozaborowej dezintegracji państwowej, eliminowanie przeżytków kultury szlacheckiej, nadrabianie zapóźnienia cywilizacyjnego, modernizację społeczeństwa i stopniowe upowszechnianie zurbanizowanych wzorów życia. Występując w trakcie tych przemian w roli krytyka literackiego, Boy sprzeciwiał się kultywowaniu anachronizmów mentalnych i socjalnych, był rzecznikiem zastąpienia tradycji ziemiańskich zdobyczami myśli mieszczańskiej. Rozumiał sygnały nowych międzyludzkich sytuacji i porównywał je z problematyką omawianych utworów literackich i spektakli teatralnych.

Powojenne procesy demokratyzacyjne zniwelowały dawne bariery stratyfikacyjne, uruchomiły poważne przeobrażenia obyczajowe, spowodowały rozpad społecznych więzi starego typu i ukształtowanie się nowych. Zwiększyła się mobilność narodu, wzrosła jego podatność na zmiany kulturowe. Szkice i artykuły Żeleńskiego odczytywane w kontekście społecznej przebudowy kraju — pomijając nawet ich niepowtarzalne walory stylistyczne, a także faktograficzne z dziedziny kultury literackiej oraz teatralnej — funkcjonowały wówczas oraz oddziałują w pewnym sensie do dziś jako tak zwana wielka informacja społeczna przy okazji refleksji nad historią i stanem polskiej świadomości w minionym stuleciu, jeśli uwzględnić szeroki czytelniczy odbiór fenomenu twórczości Boya-Żeleńskiego także po jego śmierci.

Stanisław Brzozowski

w przestrzeni studiów postkolonialnych

1

Od ponad stu lat nie ma końca różnorodnym interpretacjom dzieła Stanisława Brzozowskiego (1878–1911). Jest tak, ponieważ ten filozof, pisarz i krytyk literacki w swoich tekstach wybiegał daleko poza sprawy ściśle literackie. Na marginesach analiz literatury podejmował zasadnicze dlań treści: zagadnienia doniosłe dla zrozumienia zarówno kultury i sztuki, jak i stylu życia społecznego, w tym podstaw bytu narodowego nie tylko w okresie okupacji kraju przez zaborców, lecz i w czasie postkolonialnej przyszłości Polski, zarysowującej się na początku ubiegłego wieku, jeszcze przed śmiercią pisarza. Nietrudno skonstatować, że o ile związek twórczości Brzozowskiego z nurtami filozofii przełomu XIX i XX wieku pozostaje dzisiaj jedynie mniej lub bardziej istotny dla współcześnie utrzymującego się znaczenia jego pism, czego dowodzą kolejne dekady popularności tego pisarza wśród społecznej elity, o tyle ich aspekty kulturowe (na przykład treści z zakresu antropologii filozoficznej, konteksty postsekularne, postkolonialne i ogólnie rzecz biorąc — ponowoczesne) nadal przysparzają okazji do namysłu nad fenomenem tej twórczości¹, od lat świadczącej o jej aktualności oraz o intelektualnej wartości. Fenomen ten polega między innymi na ciągłej możliwości odkrywania

¹ Por. R. Nycz: *Wywoływanie świata. Zadania krytyki i sztuki w pisarstwie filozoficznym Stanisława Brzozowskiego*. W: IDEM: *Język modernizmu. Prolegomena historycznoliterackie*. Wrocław 1997, s. 147, 152.

w pismach Brzozowskiego tych problemów nowoczesnych społeczeństw, na które do tej pory nie zwracano uwagi bądź traktowano tylko marginalnie. Do tego obszaru myśli autora *Głosów wśród nocy* należą zagadnienia, dające się określić w kategoriach teorii kolonialnej/postkolonialnej.

Na przykład, Dorocie Kozickiej rekonstruowanie programu krytycznoliterackiego Brzozowskiego nasuwa skojarzenia ze sformułowaną przez Rolanda Barthes'a teorią praktyki wytwarzania znaczeń tekstu i jego otwarciem na wiele kodów kultury². Jest to obserwacja mogąca inspirować dalsze wielokierunkowe interpretacje poglądów polskiego krytyka. Sądzę więc, że należy pokusić się o dokładniejsze określenie każdorazowego rodzaju performatywności tekstów Brzozowskiego, ich adresu i kontekstu społecznego, motywacji nadawczej itp. Jestem przekonany, że wśród czynników genezy i funkcji tych tekstów z powodzeniem mogłyby się znaleźć także pojęcia zaczerpnięte z leksykonu teorii studiów postkolonialnych. Metodologia ta umożliwia bowiem wprowadzenie między innymi w analizowaniu twórczości Brzozowskiego dotychczas nieużywanych narzędzi poznawczych, służących innowacyjnej interpretacji stanu postkolonialnej rzeczywistości, w której znalazły się polska literatura i kultura w XIX i XX wieku. Łatwo zauważyć, iż myśl Brzozowskiego dobrze odnajduje się w nowych czasach. Nie można jej uznać za przeterminowaną i nieistotną. Dlaczego? Bo znajduje ona oparcie we współczesnych teoriach interpretacji humanistycznej, na przykład postsekularnej, ale także postkolonialnej.

Wokół wielu aspektów i wątków myśli przedwcześnie zmarłego pisarza powstała i stale się powiększa pokaźna już biblioteka najrozmaitszych studiów i rozpraw. Stan zaawansowania badań nad pisarstwem Brzozowskiego przekonuje, że nie jest proste — jak zauważa Bohdan Cywiński — „określenie niejako wspólnego mianownika, który

² D. KOZICKA: „*Umysł w stanie nieustannego tworzenia*”. O krytyce Stanisława Brzozowskiego jako akcie performatywnym. „Teksty Drugie” 2011, nr 5.

pozwoiliłby zestawić jego tezy światopoglądowe, filozoficzne, ideologiczne, kulturowe czy literackie [...], choć czytając jego prace [...], odbiera się wrażenie, że formułowane w nich poglądy z różnych dziedzin [...] są zakorzenione w jednym i tym samym gruncie jakiejś wizji rzeczywistości”³. Nie przesądżając o liczbie tych gruntów, w tej kwestii uważam, iż należy rozważyć, czy przypadkiem nie jest to — przynajmniej w jakimś stopniu, który oczywiście także nie rozwiąże wszystkich problemów poznawczych, gromadzących się wokół wyjaśniania twórczości Brzozowskiego — wizja skonstruowana na przecięciu się domeny kolonializmu oraz postkolonializmu. Sądę, że ten obszar warto w tym wypadku wziąć pod uwagę. Dlatego też do długiej listy woluminów prac o Brzozowskim chciałbym dołączyć i ten skromny przypis. Sugeruję sensowność i potrzebę umieszczenia spuścizny pisarza w perspektywie studiów nad kolonializmem i postkolonializmem, ponieważ ten horyzont dotąd nie znalazł się w polu badań nad pisarstwem Brzozowskiego⁴.

W niniejszych uwagach łączę wytyczne nowych propozycji i zwrotu w badaniach literackich, jaki wprowadziła teoria studiów postkolonialnych, z konkretem historycznoliterackim, którym jest dorobek autora *Legendy Młodej Polski*. Chcę zachować się pragmatycznie, to znaczy aplikować teorię do społecznej i literackiej empirii. Można rzec, iż twórczość Brzozowskiego odzwierciedla dwie fazy społecznej historii: sytuuje się na pograniczu pierwszej w warunkach polskich transformacji kolonializmu w postkolonializm.

Zgłaszam tę innowacyjną propozycję lektury tekstów Brzozowskiego, którą w pewnej mierze chcę traktować jako odpowiedź na dotychczasowe dylematy historyków literatury i kultury, przedstawiających kontrowersyjne klasyfikacje

³ B. CYWIŃSKI: *Rodowody niepokornych*. Warszawa 2010, s. 357. Por. IDEM: *Narodowe i ludzkie w myśli Stanisława Brzozowskiego*. W: *Wokół myśli Stanisława Brzozowskiego*. Red. A. WALICKI, R. ZIMAND. Kraków 1974, s. 257–276.

⁴ Por. D. SKÓRCZEWSKI: *Dlaczego Polska powinna się upomnieć o swoją postkolonialność*. „Znak” 2007, nr 9; *Studia postkolonialne nad kulturą i cywilizacją polską*. Red. K. STĘPNIK, D. TRZEŚNIEWSKI. Lublin 2010.

twórczości pisarza. Określano go w przeszłości, pomijam tu znane wulgaryzujące recenzje międzywojennych i powojennych marksistów, jako ideologa: poważny esej Cywińskiego nosi tytuł *Radykał na zakręcie historii*. To bardzo konkretny wiraż na historycznym trakcie wyznaczanym polskimi datami 1863 — 1905 — 1918, a przebiegającym od okresu zaborczych kolonii do specyficznego dwudziestowiecznego kolonializmu.

Natomiast Tomasz Burek i Marta Wyka zajmowali się głównie poetyką w powiązaniu ze światopoglądem powieści pisarza i filozofa, sytuując je w kręgu arcydzieł. Decyzje te można w pewnym stopniu uznać za dyskusyjne. Wielu innych interpretatorów wskazywało swoiste pęknięcia, rozdwojenia osobowości i twórczości pisarza. Możliwości ich integracji stwarza przyjęcie perspektywy wyjaśniającej, typowej dla studiów postkolonialnych. Jak się wydaje, Brzozowski we wszystkich uprawianych przez siebie formach literackich, esejach, powieściach, publicystyce, zamierzał pisarsko „zdekolonizować”, a nie jedynie skrytykować czy zdyskredytować anachronizmy świadomości i kultury narodowej. Nasz pisarz, podobnie jak dziś czyni to na przykład Gayatri Chakravorty Spivak — i myślę, że nie jest nadużyciem ta odległa w czasie analogia — dążył do osiągnięcia merytoryzmu postkolonialnego intelektualisty, reprezentującego krytykę interwencyjną i związaną z tym strategię⁵. Argumentami Brzozowskiego były analiza oraz literackie zobrazowanie kolonialnych wzorów zachowań i kultury (na przykład „fantazmaty” polskiego romantyzmu i postromantycznego romansu rodzinnego, między innymi *Rodzina Połanieckich* Henryka Sienkiewicza) oraz wdrażanie postulowanych przezeń projektów społecznych (na przykład nowoczesnej filozofii zdeزالienowanej pracy, idei swobodnej wytwórczości i syndykalizmu w nowym społeczeństwie). W wyraźny sposób wzbogacają one przyjętą tu tezę interpretacyjną oraz jej egzemplifikację.

⁵ Por. G.Ch. SPIVAK: *Strategie postkolonialne*. Przeł. A. GÓRNY, M. KROPIWICKI, J. MAJMUREK. Red. S. HARASYM. Warszawa 2011.

Mój postkolonialny dyskurs na temat twórczości Brzozowskiego wchłania wiedzę o politycznej i kulturowej kolonizacji Polski przełomu dziewiętnastego i dwudziestego wieku, chce uwzględnić w tym zakresie kolonialne struktury kultury i literatury polskiej tudzież reakcję na nie wybitnego krytyka. Kolonialny i postkolonialny aspekt utworów powieściowych i eseistycznych autora *Płomieni* prosi się o uwzględnienie w analizach jego twórczości choćby z racji genezy i funkcji zawartych w niej treści, datowanych w szczególnym momencie historycznym. Wtedy kontynuowana była i rozszerzana między innymi przez rewolucję 1905 roku walka o narodowe wyzwolenie, toteż wywalczenie niepodległości zdawało się już bliskie.

2

Teksty Brzozowskiego ujmowane w świetle teorii postkolonialnej i mojej propozycji rozszerzającej w tym aspekcie dotychczasowe ich interpretacje mogą okazać się ważkimi literackimi przykładami relacji kolonializmu z postkolonializmem, jeśli przyjąć metodologię Ani Loomby⁶. Zdaniem Brzozowskiego, polską powieść postpozytywistyczną (między innymi autorstwa Sienkiewicza oraz jego epigonów) w dużej mierze autoryzuje i legitymizuje sarmatyzm jako podłoże tożsamości kulturowej i narodowej. Brzozowski wykazuje, że w tych utworach — jak by to określiła Leela Gandhi — „styl i sposób narracji oraz treści fabuły okazują się nieodzowne dla konsolidacji władzy” i świadomości kolonialnej *vs.* skolonizowanej⁷. Brzozowski we *Współczesnej powieści polskiej*, *Współczesnej krytyce literackiej* i w *Legendzie Młodej Polski* — by ograniczyć się tylko do przykładu tych najbardziej znanych jego książek — zdaje się utrzymywać,

⁶ Por. A. LOOMBA: *Kolonializm/postkolonializm*. Przeł. N. BŁOCH. Poznań 2011.

⁷ L. GANDHI: *Teoria postkolonialna. Wprowadzenie krytyczne*. Przeł. J. SERWAŃSKI. Poznań 2008, s. 129.

iż świadomość kolonialna i ówczesna polska powieść tak dalece wzajemnie siebie wzmacniały, że nie jest możliwe — jak by to ujął Edward Said — „by odczytywać jedno, w jakiejś mierze nie zajmując się drugim”⁸.

Aczkolwiek powieści Brzozowskiego nie są, rzecz biorąc genologicznie, powieściami historycznymi — związki kolonializmu i postkolonializmu z procesami historycznymi zaznaczają się szczególnie silnie. To są typowe „powieści idei”, idei przewyżczających ustroje i kultury kolonialne. Pisarstwo Brzozowskiego reprezentuje w modelowej wręcz postaci historyczną sytuację społeczną przejścia na ziemiach polskich od doby kolonialnej ku projektowi swobody po wyzwoleniu z politycznie kolonialnej oraz mentalnej zależności od krępującej społeczny rozwój tradycji. W tym sensie główni bohaterowie powieści Brzozowskiego wyzwalają się z romantycznego mitu Kresów, powieściopisarz za pomocą tych konstrukcji realizuje antymit kresowy⁹.

Brzozowski tworzył na przełomie starej i nowej epoki, żył w czasach bliskich zarówno intelektualnego, jak i faktycznego wznoszenia w okres niepodległości. Swą twórczością umożliwiał myślowy i praktyczny przeskok przez próg kolonialnej współczesności do stanu społeczeństwa postkolonialnego. Zobrazowaniu i zrozumieniu tej właśnie nowej sytuacji społecznej poświęcił swoje teksty. Jego krytyka sarmatyzmu i polskiego romantyzmu jest szczególnym przykładem rodzimej refleksji o postkolonialnym charakterze, myśli, która „odkrywa kolonialne składniki własnej historii” — jak to określa Doris Bachmann-Medick¹⁰. Wypróbujmy ten pojęciowy arsenał w niekończącej, jak się zdaje, podróży „*looking for Brzozowski*”.

⁸ Ibidem.

⁹ Por.: B. BAKUŁA: *Kolonialne i postkolonialne aspekty polskiego dyskursu kresoznawczego (zarys)*. „Teksty Drugie” 2006, nr 6; M. DĄBROWSKI: *Kresy w perspektywie krytyki postkolonialnej*. W: Idem: *Komparatystyka dyskursu/ Dyskurs komparatystyki*. Warszawa 2009.

¹⁰ D. BACHMANN-MEDICK: *Cultural turns. Nowe kierunki w naukach o kulturze*. Przeł. K. KRZEMIENIOWA. Warszawa 2012, s. 215. Por. E. THOMPSON: *Sarmatyzm i postkolonializm*. „Europa” 2006, nr 46.

Przeprowadzaną w pismach Brzozowskiego rewizję zarówno starszylacheckiej, romantycznej, jak i młodopolskiej kultury warto obserwować jako przezwycięzanie owych tradycji na co najmniej dwóch obszarach myśli. Po pierwsze, stanu historycznie określonego skolonizowania ojczyzny pisarza przez ówczesnych zaborców oraz, po drugie, oddziaływania paradygmatu postkolonialnego, który postulował. Nie bez podstaw można sądzić, iż owe kategorie stosowane w teorii postkolonialnych studiów nad kulturą i literaturą narzucają się dziś jako absolutnie nowe w dotychczasowym stanie badań nad twórczością Brzozowskiego¹¹, a zarazem jako całkowicie naturalne i adekwatne do tego pisarstwa z racji jego treści i funkcji w sytuacji cywilizacyjnego i politycznego przełomu w Polsce oraz w Europie Środkowej dziewiętnastego i dwudziestego wieku w kontekście istnienia tak zwanego białego kolonializmu.

Brzozowskiego krytyczną rewizję literackiej młodopolszczyzny można zasadnie interpretować jako śmiałą dekonstrukcję tej formacji kulturalnej. Autor *Legendy Młodej Polski* wystąpił z tą inicjatywą w stylu *avant la lettre* postmodernisty. Na młodopolską kulturę i literaturę spojrzał przez pryzmat jej cywilizacyjnego zapóźnienia, umysłowego zniewolenia i *nolens volens* skolonizowania. Bacznie obserwował i opisywał te stany świadomości podczas swego życia w kraju, a także pobytu we Florencji, gdy konfrontował je zarówno z gwałtownie wówczas przyspieszającą po zjednoczeniu kraju cywilizacją włoską, jak i z przewodnimi ideami współczesnej literatury Zachodu, zwłaszcza — angielskiej¹².

Cała twórczość Brzozowskiego daje się interpretować jako wielki apel o modernizację stylu życia narodu, niezbędną w perspektywie przyszłego odzyskania państwowości, jako

¹¹ Taki walor mają studia Ewy PACZOSKIEJ, między innymi *Z perspektywy „obcego”. Stłumienia kultury polskiej według Stanisława Brzozowskiego*. W: EADEM: *Prawdziwy koniec XIX wieku. Śladami nowoczesności*. Warszawa 2010.

¹² Por. W. KRAJEWSKA: *Związki twórczości Stanisława Brzozowskiego z literaturą angielską*. W: *Wokół myśli...*

wezwanie sformułowane w okresie politycznego i cywilizacyjnego przełomu, gdy także „nie brakowało objawów dowodzących, że niewola stawała się przyzwyczajeniem”¹³. Nie były to bynajmniej problemy pozorne. W tej sytuacji pisma Brzozowskiego spełniały funkcje także pedagogiczne — jako adresowane do społeczności „rozbrajanej bezpaństwowością kraju i spadkiem po szlacheckiej kulturze, obyczajowości i psychice, żyjącej w kulcie tej kulturowej tradycji [...] Polska odzwyczajona od państwowości [...], kiedy ją odzyska, będzie musiała szukać wzoru, tradycji, przykładów”¹⁴. W *Legendzie Młodej Polski* autor pisał, że nic go bardziej nie razi i nie boli, jak niechęć, z jaką rodacy odbierają „dzieło zbiorowego życia innych narodów [...] nie umięją spojrzeć na [...] żywoty zwane Francją, Anglią, Włochami, Niemcami nowoczesnymi”¹⁵.

Bronisław Chlebowski tak scharakteryzował ten okres pracy Brzozowskiego i formułowane przezeń przestrogi dla Polski przed postępującą kolonizacją kraju: „Współczesne odrodzenie Włoch, znajdujące swój wyraz w rozwinięciu energicznej, wszechstronnej działalności przemysłowej, społecznej, politycznej i umysłowej, wywierało silny wpływ [na Brzozowskiego — K.K.], potęga i świetność kulturalna Anglii [...] pobudzały do szukania w organizacji duchowej wybitnych przodowników [...], wskazówek drogi, jaką kroczyć powinno społeczeństwo polskie dla wytworzenia i utrzymania swej kultury wśród zagrażających mu wchłonięciem organizmów państwowych i struktur kulturalnych Niemiec i Rosji”¹⁶.

¹³ T. BUREK: *Niewybaczalne sentymenty*. Warszawa 2011, s. 20.

¹⁴ R. ZENGEL: *Przed renesansem Brzozowskiego*. W: IDEM: *Mit przygody i inne szkice literackie*. Wybór i wstęp T. BUREK. Warszawa 1970, s. 103.

¹⁵ S. BRZozowski: *Legenda Młodej Polski. Studia o strukturze duszy kulturalnej*. Lwów 1910, s. 266–267.

¹⁶ B. CHLEBOWSKI: *Spuścizna Brzozowskiego*. W: IDEM: *Od Kochanowskiego do Brzozowskiego*. Wybór i wstęp A. BIERNACKI. Warszawa—Kraków 1979, s. 532.

Brzozowskiego krytyka młodopolskiego modernizmu, jej performatywny styl i przeprowadzona argumentacja zachęcają — jak się rzekło — do zaadaptowania w analizie jego pisarstwa narzędzi kulturowych studiów kolonialnych i postkolonialnych. Z punktu widzenia rekonstrukcji społecznych i krytycznoliterackich projektów autora *Widm moich współczesnych* można stwierdzić, iż krytyk podjął się zadania uwolnienia naszej kultury, skolonizowanej i zdominowanej przez anachroniczny model szlachecko-ziemiańskiej obyczajowości, a następnie przedstawienia, choćby tylko w zarysie, sytuacji i warunków postkolonialnych. Biorąc to pod uwagę, o powieściowych i krytycznoliterackich propozycjach Brzozowskiego można powiedzieć, że są wskazaniem swoistego postkolonialnego programu społecznego i kulturalnego. Autorowi *Głosów wśród nocy* chodziło przede wszystkim o otwarcie nowej przestrzeni refleksji humanistycznej, usytuowanej pomiędzy odrzucanym i skompromitowanym, bo skolonizowanym przez balast złej tradycji, wzorem kultury a otwartymi, postkolonialnymi możliwościami. Wielu interpretatorów twórczości Brzozowskiego, między innymi Tadeusz Sławek, uważa, że do dzisiaj zachowała aktualność krytyka prowincjonalności ówczesnej polskiej kultury¹⁷ — dodajmy: tego widomego znaku jej kolonialnej sytuacji i statusu. Godzi się też w tym miejscu zauważyć, że Brzozowski dzięki swej twórczości został uznany w dwudziestym wieku za wybitnego dekonstruktora starych, „przeterminowanych” wzorów kultury. Świadczy o tym, odnawiana całe ubiegłe stulecie, recepcja jego dzieła, przedłużona przez kolejną już jej eksplozję w rocznicowym 2011 roku.

Za Sławkiem godzi się też powtórzyć, że „Myśl Brzozowskiego jest [...] szczególnie wartościowa, gdyż odrzuca pielęgnowany przynajmniej od XVII wieku mit narodowego

¹⁷ Por. T. SŁAWEK: „Post-modernizm” a re-wizja współczesności. Kilka uwag o Stanisławie Brzozowskiego krytyce modernizmu. W: *Postmodernizm w literaturze i kulturze krajów Europy Środkowo-Wschodniej*. Red. H. JANASZEK-IVANIČKOVÁ, D. FOKKEMA. Katowice 1995, s. 38.

zamknięcia, który odegrał tak istotną rolę w kształtowaniu polskiej kultury [...] Polska zamykała się przeciwko reszcie Europy, popełniając tym samym podwójny i śmiertelnie niebezpieczny grzech zapomnienia o »Innym«, proponując bezkonfliktowe odczytanie kultury jako powtarzalnego cyklu rytuałów”¹⁸.

W tym kontekście należy też osadzić najgłośniejszą polemikę Brzozowskiego, której znaczenie akcentowali zarówno komentatorzy współcześni, jak i późniejsi. Wspomniany już Bronisław Chlebowski pisał: „Namiętność, z jaką Brzozowski prowadził walkę przeciw potężnemu wpływowi Sienkiewicza [por. też w tym kontekście głośny esej Witolda Gombrowicza *Sienkiewicz — K.K.*] staje się zrozumiałą i usprawiedliwioną, gdy weźmiemy pod uwagę przeciwstawność [...] ideową i społeczną Polski odbitej w [...] *Trylogii* i w *Połanieckich* — z wizją Polski robotniczej [...] *Legendy Młodej Polski*”¹⁹.

Warto zaznaczyć, iż rozpatrywanie przez obu pisarzy, Brzozowskiego i Gombrowicza, społecznego fenomenu pisarstwa Sienkiewicza jako sarmacko „kolonizującego” świadomość czytelników pozostaje w całkowitej zgodzie z teorią badań nad kolonializmem i postkolonializmem. Jak bowiem wskazują badacze tych zagadnień, „kolonializm nie jest wyłącznie rezultatem oddziaływania sił zewnętrznych na dany naród czy kraj [...], ale wyłania się także za sprawą czynników wewnętrznych, które przyczyniają się do jego powielania”²⁰.

Wiele postaci w powieści Brzozowskiego, w tym przede wszystkim główni bohaterowie (Michał Kaniowski z *Płomieni* i Roman Ołuski z *Sam wśród ludzi*), to nosiciele, ale zarazem krytycy tradycyjnych wad polskiej szlachty skolonizowanej wskutek zaborów. Te wady to między innymi bezsiła, bezwola działania, zgoda na życiowe porażki, przybieranie męczeńskich póz. Pisarz „piętnuje zaściankowość, ciasnotę umysłową, brak wszelkiej pogłębionej refleksji nad życiem

¹⁸ Ibidem, s. 35.

¹⁹ B. CHLEBOWSKI: *Spuścizna Brzozowskiego...*, s. 533.

²⁰ A. LOOMBA: *Kolonializm/postkolonializm...*, s. 27.

[...], żenującą naiwność recept egzystencjalnych”²¹. Charakter tego kulturowego stłumienia i patologii dobrze jest widoczny w perspektywie teorii postkolonialnej. Czy dzięki takiemu bagażowi świadomości można wydobyć się ze społecznego impasu i czy można skutecznie się zdekolonizować? — o to zdaje się pytać Brzozowski w swoich powieściach. Dlatego Ewa Paczoska przedstawia Brzozowskiego jako analityka tłumienia kultury, widzianego w perspektywie wykluczającej się postkolonialnej nowoczesności. Prześledzenie dotychczasowego stanu badań nad twórczością pisarza i filozofa prowadzi do wniosku, iż jej kontekst postkolonialny pozostawał niezauważony aż do niedawnych publikacji Paczoskiej. Wypada więc powtórzyć za badaczką, że „w tym kontekście warto czytać Brzozowskiego, ponieważ mówi on o »złudnej wspólnocie« i niekiedy społecznej patologii polskiej familijności w sytuacji niewoli i bez kontaktu ze współczesnym światem”²². Brzozowski swą twórczością powieściową i esejistyczną dokonywał wyrazistego zwrotu w tradycyjnym literackim obrazie rodziny, konfrontując stary i nowy model obyczajowości i patriotyzmu. Z tego względu jego teksty swobodnie mieszczą się w ramach diagnozy „destrukcji rodzinnego ładu pod wpływem przemian zachodzących w społeczeństwie niewolnym i jednocześnie wkraczającym w nową epokę społecznej komunikacji”²³. Epokę tę określają w Polsce i w Europie Środkowej zapoczątkowane procesy politycznej i kulturowej dekolonizacji oraz demokratyzacji zachodzące na przełomie dziewiętnastego i dwudziestego wieku.

Brzozowski tak konstruuje biografie swoich problematycznych bohaterów „powieści idei”, iż okazuje się, że można przeciwstawić się kolonializmowi. Lokują się oni w nowej społecznie sytuacji, dla mnie — postkolonialnej. Wydobywają się z politycznej i kulturowej izolacji, charakterystycznej zwłaszcza dla ziemiaństwa kresowego. Brzozowski,

²¹ A. BIELIK-ROBSON: *Syndrom romantyczny. Stanisław Brzozowski i rewizja romantyzmu*. W: EADEM: *Romantyzm, niedokończony projekt. Eseje*. Kraków 2008, s. 79.

²² E. PACZOSKA: *Prawdziwy koniec XIX wieku...*, s. 110.

²³ Ibidem, s. 107.

kreując bohaterów swoich powieści, wyraża między innymi „pogardę dla romantyki, która wybrała drogę łatwej ewakuacji ze świata, można usłyszeć echo słynnego potępienia kultu eskapistycznego irracjonalizmu, jakiego w podobnym czasie dokonał Max Weber”²⁴. To jeden z głównych, jak wiadomo, obok Brzozowskiego, twórców dwudziestowiecznego odczarowania starego typu mentalności i wzorów kultury.

Podczas lektury powieści Brzozowskiego chciałbym zdecydowanie wykroczyć poza konwencję przypisywania tych utworów li tylko do gatunku powieści historycznej o terrorystach z szeregów Narodowej Woli czy o „wysadzonej z siodła” szlachcie w okresie międzypowstaniowym (Antoni Sygietyński, *Wysadzony z siodła*, 1890). Zarówno wizja fabularna, jak i projekt społeczny przedstawiony w tych powieściach są znacznie szersze. Już w przeszłości przedstawiano prolegomena do zarysu „postkolonialnej” ich lektury (Tomasz Burek). Burek stwierdził, że „potrzebna byłaby próba spojrzenia na powieści Brzozowskiego z perspektywy przyszłości: nie od strony tego, co było przed nimi, lecz od strony tego, co po nich dopiero miało w literaturze nastąpić”²⁵. W zestawieniu z ówczesną powieścią polityczną Andrzeja Struga czy z nurtem psychologicznym, który reprezentowali między innymi Zofia Nałkowska, Maria Komornicka, Ludwik Stanisław Liciński, Janusz Korczak, Brzozowski jako krytyk lansował nowoczesną powieść angielską, szczególnie Josepha Conrada i Williama Makepeace’a Thackeraya. O ile wymienieni pisarze polscy akcentowali zjawiska czysto psychiczne, o tyle dla Brzozowskiego znamienny jest cel: przełamywanie świadomości ustroju i kultury kolonialnej.

Brzozowski w swoich pismach uwzględnia dwa wyróżniane rodzaje kolonizacji: wewnętrzną i zewnętrzną. Ale niewątpliwie jego intelektualną specjalizacją, a zarazem innowacją stał się wewnętrzny składnik mentalny, czynnik

²⁴ A. BIELIK-ROBSON: *Syndrom romantyczny...*, s. 84.

²⁵ T. BUREK: *Arcydzieło niedokończone. „Twórczość”* 1966, nr 6.

skolonizowania społecznej świadomości. Karol Irzykowski stwierdził, iż w wyniku rewolucji 1905 roku Młoda Polska jako formacja artystyczna „przez jedną noc posiwała”, momentalnie się zdezaktualizowała²⁶. Przytoczony *bon mot* Irzykowskiego w tym samym, jeśli nie w jeszcze większym, stopniu odnieść można do siły oddziaływania najważniejszej książki Brzozowskiego — *Legendy Młodej Polski*. Według dość powszechnie przyjętej opinii, Brzozowski tą książką zdekonstruował współczesną mu krajową formację kulturalną. W jaki sposób tego dokonał? Odpowiedzi na to pytanie były różne²⁷. Marta Wyka podkreśliła rolę historycznych i historycznoliterackich uwarunkowań interpretacji dokonywanych przez autora „Płomieni” oraz analiz struktur i form świadomości kulturowej. Myślenie historyczne Brzozowskiego akcentowało antynomie kształtujące rozwój społeczny, wskazywało na „człowieka i kulturę Zachodu” przeciwstawianego „człowiekowi Wschodu”. Ja dodaję taką replikę, przy zachowaniu aktualności poprzedniego sądu, która jeszcze wyraźnie nie padła. Na twórczość Stanisława Brzozowskiego można i należy spojrzeć także w kategoriach zaproponowanych przez studia kolonialne, albowiem kultura i krytycznoliteracka kreacja tego pisarza ściśle koresponduje z dyskursem typowym dla teorii postkolonialnej.

²⁶ K. IRZYKOWSKI: *Dwie rewolucje*. W: IDEM: *Czyn i słowo. Głosy sceptyka*. Kraków 1980, s. 216–217.

²⁷ Zob. na przykład M. WYKA: *O niektórych terminach krytycznych „Legendy Młodej Polski”*. W: *Prace ofiarowane Henrykowi Markiewiczowi*. Red. T. WALAS. Kraków 1984, s. 245–248, 239–241.

Jeszcze o postkolonializmie w literaturze

Dlaczego raz jeszcze podnosimy postulat rozwinięcia, także na najbliższym nam obszarze geograficznym, teorii i praktyki studiów postkolonialnych w ramach humanistyki, a zatem i badań literaturoznawczych?

Czynimy tak, albowiem zauważamy niewykorzystane możliwości takich badań w domenie tylko pozornie leżącej daleko od tematów rozpraw fundatorów i klasyków tego kierunku, między innymi Edwarda W. Saida, Gayatri Ch. Spivak, Ani Loomby, Homiego K. Bhabhy, Leeli Gandhi, Dipesha Chakrabarty'ego. Wyznaczyli oni przedmiot dyscypliny, która zdobyła istotne miejsce wśród najpoważniejszych współczesnych teorii literackich. Oddziaływanie kolonializmu i postkolonializmu, rozumiane w sensie formuły, jaką nadała im Loomba, w określonych warunkach historycznych i kulturowych stanowi istotny czynnik komunikacji literackiej — obok takich jej wektorów jak koniunktury tematyczne, genologiczne, stylistyczne.

Postkolonialna strategia badań humanistycznych jest metodą stosunkowo młodą. Istotny impuls do jej rozwoju dała książka Frantza Fanona *Wyklęty lud ziemi* (1961). Jednak zarówno publikacje tego przywódcy ruchu wyzwolenia Algierii, jak i aktywność polityczna innych działaczy, głównie spoza Europy, przyczyniły się do powstania kulturowych przesądów, początkowo utrudniających upowszechnianie rodzącej się teorii postkolonialnej w innych regionach świata aniżeli tereny dawnej kolonizacji anglosaskiej, frankofońskiej czy iberyjskiej. Bariery te w aspekcie naszej krajowej wiedzy o literaturze skatalogował Dariusz

Skórczewski. Badacz ten konsekwentnie podkreśla między innymi:

- rzekomą nieadekwatność studiów postkolonialnych wobec literatury polskiej,
- wadę (ale w praktyce do usunięcia!) ich metodologicznego uwikłania w niedawno przewyższony oficjalny marksizm w literaturoznawstwie,
- fakt, że teoria postkolonialna nierzadko niweluje (ale i temu można zaradzić!) estetyczny wymiar utworu literackiego i wprowadzając do leksykonu pojęć filologicznych inne dyskursy humanistyki, na przykład języki ideologii, politologii, socjologii, może przypominać marksistowskie wulgaryzacje z przeszłości¹.

Pomimo trwających dyskusji wokół funkcjonalności terminów „kolonializm” i „postkolonializm”, ich zakresów znaczeniowych oraz podstaw metodologicznych związanej z nimi teorii — utrzymuje się i potwierdza przekonanie o jej interpretacyjnym pożytku. Debaty te wzbogacają i ugruntowują teorię, a ilustrujące ją społeczne zjawiska i utwory artystyczne rozszerzają możliwości jej stosowania w skali globalnej. Oprócz klasycznej historycznej postaci kolonializmu, którą opisali Frantz Fanon oraz Tzvetan Todorov w książce *Podbój Ameryki. Problem innego* (1982), oprócz prac o podbojach w Afryce i Azji zaczęto mówić także o „białym kolonializmie” w Europie i o jego kulturowym oraz literackim wyrazie.

Jednocześnie powstałe, ale zwykle rozproszone, liczne przyczynki, dostosowujące (z niezbędnymi szczegółowymi modyfikacjami) teorię postkolonialną do interpretacji artefaktów kultury i literatury polskiej, jak również do piśmiennictwa Europy Środkowej i Wschodniej, dowodnie wskazują na intelektualną płodność tej metodologii w analizie tworów kultury i sztuki, nie mówiąc już o ideologii, historii idei itp., wymienionych obszarów naszego kontynentu, leżących pod

¹ D. SKÓRCZEWSKI: *Interpretacja postkolonialna: etyka nauki, nauka etyki*. W: *Filozofia i etyka interpretacji*. Red. A. SZAHAJ, A.F. KOLA. Kraków 2007, s. 305.

bliską sobie szerokością geograficzną i z powodów geopolitycznych skazanych w sumie przez blisko dwa stulecia na zbliżone opresyjne doświadczenia historyczne w kontaktach z kolonizatorami.

Przypomnijmy, że znaczenie zasadnicze dla rozwoju studiów postkolonialnych na środkowoeuropejskim obszarze miała dysertacja Ewy M. Thompson *Imperial Knowledge. Russian Literature and Colonialism* (2000) i postępujące za nią inne opracowania szczegółowe. Zgodnie z postulatami pionierskich publikacji na temat literatur Środkowej i Wschodniej Europy autorstwa Thompson i Skórczewskiego², zaczęto w coraz większym stopniu uwzględniać badania nad tak zwanym podwójnym skolonizowaniem, wspomnianym „białym kolonializmem” i kulturową specyfiką sowietyzacji i obustronnej (co ważne!) zależności w relacjach ze wschodnim imperium. W kilku ostatnich latach powstało wiele historycznoliterackich prac indywidualnych i zbiorowych Hanny Gosk, Mieczysława Dąbrowskiego, Bogusława Bakuły czy też obszerny tom *Studiów postkolonialnych nad kulturą i cywilizacją polską* pod redakcją Krzysztofa Stępnika i Dariusza Trzeźniowskiego (2010).

Prace zawarte w ostatnim wymienionym tomie zbiorowym czy także w książce *(Nie)obecność. Pominięcia i przemilczenia w narracjach XX wieku* pod redakcją Gosk i Bożeny Karwowskiej (2008) wskazują, jak skutecznie można przezwyciężyć utrzymujące się do tej pory społeczne przesady, utrudniające stosowanie teorii postkolonialnej w badaniach nad literaturą naszą i bliskich sąsiadów. Oprócz prekursorskiej w tym zakresie funkcji publikacji Thompson niemałe znaczenie miały też liczne książki Marii Bobrownickiej na temat literatur słowiańskich, prace o literaturze bułgarskiej (Celiny Judy) i enerdowskiej³.

² Zob. E.M. THOMPSON: *Sarmatyzm i postkolonializm. O naturze polskiego resentymentu*. „Europa” 2006, nr 46 ; D. SKÓRCZEWSKI: *Dlaczego Polska powinna się upomnieć o swoją postkolonialność*. „Znak” 2007, nr 9.

³ Zob. na przykład: *Socjalizm w życiu powszednim. Dyktatura a społeczeństwo w NRD i PRL*. Red. M. KULA i in. Warszawa 2005; K. ŚLIWIŃSKA: *Socjalizm w PRL i NRD*. Poznań 2006.

Jak się wydaje, najszerszy kulturowy paradygmat w tym zakresie przedstawia książka Marii Janion *Niesamowita słowiańszczyzna* (2006) akcentująca między innymi postkolonialne brzemie literackich fantazmatów, które wynikają z postkolonialnej mentalności ukształtowanej przez historię w zderzeniu kultur narodów Europy Środkowej i Wschodniej najpierw z imperialną polityką Austro-Węgier, Rosji i Prus, a potem z doświadczeniem oddziaływania dwóch dwudziestowiecznych totalitaryzmów. Ich głębokie ślady i blizny znalazły wielokrotny i wielostronny wyraz w kulturze i świadomości społecznej, a zatem i w literaturze, krajów objętych tego rodzaju kolonizacją. Symptomatyczne pod tym względem są choćby wypowiedzi zebrane w tomie *Literatura Polski Ludowej. Oceny i prognozy* (1986)⁴. Są to polityczne oceny i prognozy kolonizatorów, trubadurów radzieckiego imperium. To, co czytamy tam o konsekwencjach konferencji w Jałcie, budzi grozę⁵. Taka publicystyka i literatura to typowy materiał dla studiów postkolonialnych.

Uwzględnienia takich studiów domaga się nowoczesna synteza literatury europejskiej i polskiej dwudziestego wieku, a zwłaszcza okresu po 1945 roku. Przecież pomimo braku kulturowej aury dla tego typu przedsięwzięcia, natomiast sprzyjającej pogody dla postmodernizmu, kultu fragmentu i chaosu perspektywy — kiedyś próby tego typu zapewne zostaną podjęte. Anachroniczność i niewystarczalność dotychczasowych syntez są wszak uderzające. Porażają w konfrontacji z potencjałem niewykorzystanych możliwości, które stwarzają współcześnie wypracowane nurty humanistyki, między innymi postkolonializm, feminizm, dekonstrukcja.

Teoria postkolonialnych studiów literackich sprawdza się na materiale zarówno epok odległych, jak i współczesności. Tę perspektywę przyjmuje się nie tylko w interpretacji paryskich prelekcji Adama Mickiewicza czy *Kronik* Bolesława Prusa, utworów z okresu dwudziestolecia (w pracy

⁴ Por. *Literatura Polski Ludowej. Oceny i prognozy. Materiały z konferencji pisarzy w lutym 1985 roku*. Red. J. ADAMSKI. Warszawa 1986.

⁵ Por. *ibidem*, s. 255, 268.

Grażyny Borkowskiej *Polskie doświadczenie kolonialne*), ale także tekstów pochodzących z doby nowszej i najnowszej, cyklu powieści dla młodzieży Alfreda Szklarskiego, utworów Andrzeja Stasiuka, Doroty Masłowskiej. Ale już choćby tylko wymienione przykłady dowodzą, że wychodząc z założeń teorii postkolonialnej, można mnożyć przedmioty badań i poszerzać ich poznawczy horyzont.

Do dzisiaj, pomimo dużej popularności tematu, olbrzymie są rezerwy interpretacyjne, jakie otwiera aparat pojęciowy studiów postkolonialnych, pozwalające pogłębić refleksję nad socrealizmem w Europie i na świecie, także w Ameryce Łacińskiej i w Azji. Odnośnie do Europy Środkowej i Wschodniej studia te nie powinny zamykać się w ramach relatywnie krótkotrwałego, ściśle doktrynalnego okresu wyznaczonego latami 1948–1956. Powinny uwzględniać także późniejsze przedłużenia tej estetyki i polityki kulturalnej w formie tak zwanego neosocrealizmu oraz motywów socrealistycznych, podejmowanych pod wpływem współczesnych mód kulturalnych, a przybierających postać tak zwanego flirtu z socrealizmem, oraz kultury popularnej, na przykład w licznych wydawnictwach na ten temat redagowanych przez Wiesława Kota.

Próżno też szukać śladów narzędzi, jakich dostarcza teoria studiów postkolonialnych, na przykład w pracach o socrealizmie w Europie i w Polsce. Ta problematyka w polskich badaniach literackich nie znalazła odpowiedniego odzwierciedlenia. Co znamienne wartościowa publikacja Doroty Tubielewicz-Mattsson *Polska socrealistyczna krytyka literacka jako narzędzie władzy* ukazała się w Uppsali w 1997 roku. Piszę o tych zaległościach, bo sam jestem nie bez grzechu, aczkolwiek starałem się swego czasu zwrócić uwagę na żywotność socrealistycznych toposów aż do lat osiemdziesiątych ubiegłego wieku włącznie. Dowodziłem istnienia neosocrealizmu, które przejawiało się obecnością tematyki neoprodukcyjnej w literaturze, w kinematografii itd.⁶ Pomi-

⁶ Por. publikacje: K. KRASUSKI: *Gatunkowe odmiany polskiej powieści neosocrealistycznej (nieprodukcyjnej)*. W: *Genologia dzisiaj*. Red. W. BOLECKI,

jając już okoliczności starsze, dziewiętnastowieczne — od jakiegokolwiek strony by spojrzeć na literaturę polską (ale zwłaszcza na twórczość po 1945 roku): czy z perspektywy wpływu zewnętrznej presji kulturowej, czy sytuacji wytworzonych wewnętrznie — teoria postkolonializmu sprawdza się w tym czasie i na tym obszarze w stu procentach. Oczywiście, dotyczy to nie tylko naszego kraju, ale także innych państw subkontynentu skolonizowanych przez obce mocarstwa. Na nic się w tej sprawie zdają obiekcje rzeczników ustrojowej odmienności regionu od tradycyjnych kolonii, jego ograniczonej, ale względnej niezależności, suwerenności itd. Przecież analogiczną suwerenność zapewnianą przez gubernatorów, których mianowała centrala, miały też inne skolonizowane obszary w dwudziestym wieku: Indie, Egipt, Afryka Południowa itp.

Osobne miejsce ze względu na swoją typowość w świetle teorii postkolonialnej, w tym krótkim przeglądzie jej potencjału interpretacyjnego, należy do recepcji twórczości Stanisława Brzozowskiego, jednego z „likwidatorów” Młodej Polski i literatury XIX wieku. Dotychczasowy odbiór tekstów tego wybitnego krytyka uwzględnia wszelkie możliwe opcje — od prawicy po lewicę społeczną. Kolejni komentatorzy ponawiają pytanie: gdzie jest miejsce dla Brzozowskiego?. Tymczasem wydaje się, że właśnie metodologia proponowana przez studium postkolonialne jest najbardziej adekwatna do interpretacji tego pisarstwa i legionu eseistów — brzozowszczyków. A do tej pory metoda ta nie była uwzględniana, dopiero ostatnio została podjęta w publikacjach Ewy Paczoskiej⁷. W oczywisty sposób inspirują one nowe spojrzenie na konstrukcję dyskursów Brzozowskiego: krytycznoliterackiego i powieściowego.

W pełni zgadzam się z inną badaczką w kwestii potrzeby „przybliżenia czasów PRL-u młodszym badaczom i studen-

I. OPACKI. Warszawa 2000; K. KRASUSKI: *Realizmu socjalistycznego śmierć i życie pośmiertne*. W: *Słownik realizmu socjalistycznego*. Red. Z. ŁAPIŃSKI, W. TOMASIŁ. Kraków 2004.

⁷ Por. rozdziały na temat Brzozowskiego w: E. PACZOSKA: *Prawdziwy koniec XIX wieku. Śladami nowoczesności*. Warszawa 2010.

tom, dla których są one często nieczytelne i niezrozumiałe, a także strywalizowane przez nadanie im charakteru kome-diowego czy egzotycznego i przez to pozbawione swego rzeczywistego charakteru”⁸. Ba, ale właśnie rzeczywisty charakter ówczesnej polityki kulturalnej widać najlepiej w perspektywie teorii studiów postkolonialnych, które w tej sprawie stawiają kropkę nad „i”. Opisywanie tylko w kategoriach komizmu — aczkolwiek humor najlepiej rozbraja każde głupstwo — sytuacji egzystencjalnych wyróżnionych przez Saida: „przyjemności skolonizowania i kontrolowanej wolności tubylca”⁹, prowadzi prosto nie tylko do groteski, ale wręcz do absurdu. Warto przy tym uświadomić sobie, że ani socrealizm na Śląsku i w Zagłębiu, ani też socrealizm nadwiślański (czyli po prostu ogólnopolski, opisany przez Zbigniewa Jarosińskiego) nie zakończył się wraz z kultem Wincentego Pstrowskiego, ale trwał w warunkach ideologicznego dyktatu imperium w produkcjach Albina Siekierskiego, Jana Pierzchały, Jerzego Wawrzaka i zastępu producentów podobnej literatury, dobrze obecnej w warunkach kolonii. Każdy region w Europie Środkowo-Wschodniej tamtego czasu miał rzesze swoich literackich liderów tego autoramentu i asortymentu. A właśnie Górny Śląsk był w czasach PRL-u kolonią, można rzec, do kwadratu. Nazywany w latach siedemdziesiątych „polską Katangą”, był w skolonizowanej Polsce tym, czym Katanga w belgijskim Kongo. Dlatego już najwyższy czas, by spojrzeć na kulturę i literaturę śląskiego, nadwiślańskiego, nadodrzańskiego i każdego innego socrealizmu jak na produkt kolonizacji. A do zbadania pozostają także w dużym wyborze literackie owoce świadomości postkolonialnej.

Jeśli literacka komunikacja w określonej mierze jest funkcją stylu życia i społecznego ustroju, to ewidentnym zjawiskiem w kulturze i sztuce wielu narodów Europy Środkowej i Wschodniej, najpierw po okresie podbojów i za-

⁸ M. PIEKARA: *Śląski socrealizm. Władza, literatura, rzeczywistość*. Katowice 2012, s. 10.

⁹ E.W. SAID: *Kultura i imperializm*. Przeł. M. WYRWAS-WIŚNIEWSKA. Kraków 2009, s. 142–182.

borów w XIX wieku, a potem wskutek wyniku II wojny światowej, powstał i utrzymywał się kolonializm i postkolonializm, co skutkowało także swoistą prowincjonalizacją tego obszaru. Złożyło się na to wiele czynników historycznych, dotyczących całej tej połaci subkontynentu, w tym także oczywiście Polski. Jeśli chodzi o wydarzenia i procesy społeczne najnowsze, to opisane one zostały wielokrotnie, między innymi w takich opracowaniach jak Marty Fik *Kultura polska po Jaltcie* (1989), w studiach pt. *Do i od socjalizmu* pod redakcją Andrzeja Sicińskiego (1998), w książce Marcina Frybesa i Patricka Michela *Po komunizmie* (1996). W tej ostatniej publikacji zasygnalizowano powstanie i funkcjonowanie mitu „Solidarności”, romantycznego mitu narodu polskiego, i innych ideologicznie „zaczarowanych” utopii, ale także pragmatycznych tendencji społecznych. Postkolonialna sytuacja kulturalna, jaka zapanowała po 1989 roku, na ogół została zdiagnozowana w licznych książkach krytycznoliterackich (*Apetyt na Przemianę* Jerzego Jarzębskiego, *Czytając Polskę* Kingi Dunin, *Koloniści i koczownicy* Krzysztofa Uniłowskiego, *Wielkie Wczoraj* Dariusza Nowackiego, *Przypadki z wolnością* Piotra Śliwińskiego, cyklu książek Przemysława Czaplińskiego). To są znaczące przykłady tylko ze sfery krytyki literackiej. Ale problematyce tej poświęcili także utwory poeci i prozaicy (Nowa Fala, poezja stanu wojennego, Marcin Świetlicki, Jan Polkowski, Marcin Biedrzycki, Tomasz Różycki, Jarosław Marek Rymkiewicz, Zbigniew Herbert, Marek Nowakowski, Janusz Anderman Eustachy Ryłski, Mariusz Sieniewicz, autorzy prozy o Kresach i wielu innych). Zamiarem niniejszego tekstu nie jest wyczerpujące omówienie tej twórczości, lecz jedynie wskazanie jej postkolonialnych aspektów.

Tadeusz Boy-Żeleński — krytyk w dobie przebudowy

Artyści dziełami swymi stwierdzają
tylko prawdy, którymi ich społeczeń-
stwa żyją¹.

1

Niniejszy rozdział dotyczy w zasadzie jednego zagadnienia. Przedstawia stosunek Tadeusza Żeleńskiego do zjawiska zmian społecznych. Tekst egzemplifikuje i rozpatruje na wybranych przykładach sposób, w jaki Boy odzwierciedlał owe procesy i przeobrażenia. Zajęcie się tą problematyką sprawiło, że w jego publikacjach znalazły odbicie znamienne tematy i kategorie krytyczne. Podobnych aspektów najściślejszych związków autora *Piekła kobiet* z ówczesnym życiem społecznym jest więcej. Część z nich poruszono w opublikowanych dotychczas monografiach². Ale niewątpliwie do napisania są także nowe i inne książki o Boyu. Wypada zatem zacząć od zasygnalizowania jednej z ważniejszych perspektyw spojrzenia na tę twórczość. Chodzi mianowicie o częste podejmowanie przez pisarza wątku konieczności modernizowania życia zbiorowego i zadbania o to, by literatura nadążała za tego rodzaju zmianami.

Działalność krytycznoliteracka twórcy *Słówek* przypada na lata 1919—1941 i prawie zamyka się w dobie międzywojennej. Okres ten z wielu historycznych i politycznych względów stanowi wyraźnie wyodrębniające się stadium ewolucji społecznej Polski. Ten etap przebudowy ustroju państwa

¹ S. BRZOZOWSKI: *Aforyzmy*. Wybór A. MENCWEL. Warszawa 1979, s. 57.

² Por. A. STAWAR: *Tadeusz Żeleński (Boy)*. Warszawa 1958; R. ZIMAND: *Trzy studia o Boyu*. Warszawa 1961; A.Z. MAKOWIECKI: *Tadeusz Żeleński (Boy)*. Warszawa 1974.

oraz unowocześnienia kraju w sferze zarówno infrastruktury, jak i stylu życia należy rozpatrywać na tle ówczesnego procesu ewolucyjnego nowożytnej historii Polski. Oznaczał on przezwyciężenie wielu anomalii społecznych, na przykład polityczno-gospodarczych następstw półtorawiekowej utraty suwerennej państwowości, przeżytków kultury szlachecko-ziemiańskiej, zapóźnienia cywilizacyjnego, którego skutki starano się minimalizować, przyspieszając tempo modernizacji. Stała się ona możliwa wskutek zachodzących procesów industrializacji, urbanizacji, demokratyzacji i powiązanych z nimi przeobrażeń w strukturze społecznej (na przykład jej przetasowaniu) oraz w dziedzinie kultury, między innymi dzięki upowszechnianiu się nowych wzorów i stylów życia.

Towarzyszący tym przekształceniom kulturowym wpływ nowoczesnych prądów umysłowych i przebudowa świadomości społecznej objęły swym zasięgiem zrazu niecałe społeczeństwo: najpierw część inteligencji — warstwy będącej motorem postępu. Właśnie to środowisko było promotorem nowych wzorów zachowań, które z czasem stawały się elementem unowocześnionego stylu życia. W jego uformowaniu oraz popularyzacji duża rola przypadła literaturze i sztuce, a zwłaszcza teatrowi — wówczas najbardziej demokratycznej z jej dziedzin. Wszystkie te środki społecznej komunikacji (także takie *mass media*, jak prasa, radio i kino), gwałtownie rozwijając się, osiągnęły w połowie okresu międzywojennego podstawowy próg upowszechnienia. W tym kontekście nie małe znaczenie kulturotwórcze miała aktywność demokratycznej i liberalnej inteligencji. Wiodący w popularyzowaniu przez nią treści i wzorów kultury stał się krąg artystów i publicystów skupionych wokół tygodnika „Wiadomości Literackie”, wydawanego w Warszawie w latach 1924–1939. Boy-Żeleński zbliżony był do tego programu kulturalnego aż tak mocno, iż można stwierdzić, że „między tym środowiskiem a krytykiem zachodzi stosunek reprezentacji”³.

³ E. KALEMBA-KASPRZAK: *Streszczenie jako recenzja. (O recenzjach teatralnych Tadeusza Boya-Żeleńskiego)*. W: *Szkice o krytyce teatralnej*. Red. E. UDAŁSKA. Katowice 1981, s. 120.

Boy, występując w roli krytyka teatralnego i literackiego, nie był nastawiony na kultywowanie szacownych estetycznych doktryn. Na substrat społeczny i współczesny pada główny akcent w recenzjach, które napisał. Autor zdecydował się na ilustrowanie atmosfery klimatu społecznego w wymiarach życia codziennego (towarzyskiego, rodzinnego, erotycznego). Bystry obserwator ludzkich zachowań i ich przeobrażeń, począwszy już od działalności kabaretowej w młodopolskim Krakowie, uwrażliwiony był jako krytyk nie tylko na to, co pokazywano na scenie, ale także na przejawy życia toczącego się aktualnie poza drzwiami teatru oraz za oknem gabinetu pisarza i tłumacza. Stamtąd, z ulicy i z urzędu, odbierał sygnały nowych sytuacji ludzkich, po czym konfrontował je z problematyką recenzowanych tekstów i przedstawień. Główną strategię działań krytycznych Boya można określić następująco: w warunkach tu i teraz próbuje narzucić czytelnikowi swój odbiór tak zaktualizowanej przez siebie sztuki. I okazuje się drugorzędną sprawą, czy to jest utwór Aleksandra Fredry czy Moliera, Victoriena Sardou czy Witkacego. Związek wszelkiej sztuki z życiem społecznym stanowił, zdaniem Boya, główną rację jej istnienia i to stanowisko pisarza znalazło dobitny wyraz w jego tekstach krytycznych.

W wyniku wojny światowej, przeobrażeń ustrojowych oraz przemieszczeń ludności Europę, w tym także Polskę, objął rozległy proces demokratyzacji, między innymi w sferze obyczajowej. W pierwszej kolejności ogarnął on środowiska inteligentkie. Rodzime tradycje ziemiańskie stopniowo zastępowano zdobyczami myśli mieszczańskiej. Jej narodziny Boy przedstawiał w swych tekstach — najpierw w szkicach o literaturze francuskiej — jako powstanie nowożytnej kultury. Głównie z kręgów inteligencji, i to nie z jej najstarszego pokolenia, rekrutowali się wyznawcy nowych wzorów kultury. Byli nimi odbiorcy prasy liberalno-demokratycznej na czele z tygodnikiem „Wiadomości Literackie”, bywalcy czołowych teatrów i kabaretów, a zarazem czytelnicy artykułów i książek Boya-Żeleńskiego, Antoniego Słonimskiego, Ireny Krzywickiej oraz wielu innych pisarzy.

Niektórzy badacze sugerują też umieszczenie reprezentowanego przez Boya modelu kultury w nurcie myśli zbliżonym do Stanisława Brzozowskiego, środowiska warszawskiego „Głosu” i „Społeczeństwa”. Aczkolwiek trudno dopatrzeć się bezpośrednich zależności w tym względzie, a różnice pomiędzy obu typami programów kulturalnych są niemałe i niekiedy zasadnicze („francuski” model Boya i „angielski” autora *Legendy Młodej Polski*), historyk kultury i literatury może przecież skonstatować, iż Żeleński w swoisty sposób ponawia obywatelskie rewizje, które poczynił Brzozowski, gdy wydawało się, że „inteligencja, która przeszła przez szkołę Boya, nie jest już zdolna do horendów moralnych i myślowych samozakłamań”⁴. W tym sensie znaczenia tego pisarstwa upatruje się w tym, że „na Mickiewicza i na murarza w *Zemście* Boy patrzy tak samo: jak na człowieka w trybach historii i mechanizmu społecznego. Wyznaczają one — poprzez skomplikowaną sieć uwarunkowań, których Boy jest subtelnym i wnikliwym analitykiem — całą ludzką prywatność [...] losy szarych ludzi Boy śledzi na marginesach recenzji teatralnych”⁵. Z ideologii mieszczańskiej wywodziło się jego zainteresowanie zanurzoną w społeczeństwie jednostką ludzką, ale bez nadmiernej fascynacji Hegłowskim „ukąszeniem historii”. Jak wiadomo, była to ważna nić literackiej tradycji kulturowanej przez tego krytyka. Można się więc zgodzić, że „Rabelais, Montaigne, Descartes, Diderot, Balzak... to była lekcja pogładowa niemal tego samego, czego chciał uczyć Brzozowski: historycznego aktywizmu, tworzenia dziejów, odwagi w obalaniu tabu i barier sentymentu, zdobywania wciąż nowych obszarów świadomości”⁶.

W zakresie zachodzącego w międzywojennym dwudziestoleciu procesu znaczących przeobrażeń mentalnych i obyczajowych znalazły się między innymi następujące zjawiska społeczne:

⁴ M. PIWIŃSKA: *Legenda romantyczna i szyderycy*. Warszawa 1973, s. 157, 159.

⁵ Ibidem, s. 182–183.

⁶ Ibidem.

1. Zwiększenie swobody obyczajowej, zwłaszcza w dużych miastach i w środowisku młodzieży.
2. Emancypacja kobiet wyrażająca się na przykład nieznaną przed I wojną światową masową pracą zawodową kobiet (w 1931 roku 30% pracowników umysłowych stanowiły kobiety).
3. Redukcja liczebności rodzin wskutek ograniczenia narodzin.
4. Wzrost roli dziecka jako centrum rodziny przy jednoczesnym zaniku dawnych form okazywania czci rodzicom i starszym⁷.

Zarówno powojenna pauperyzacja, jak i demokratyzacja zniwelowały i zatarły wiele dawnych różnic społecznych, uruchomiły przewarstwienia oraz przeobrażenia w strukturze społecznej, spowodowały rozpad więzi społecznych starego typu i ukształtowanie się nowych. Historyk społeczeństwa Drugiej Rzeczypospolitej stwierdza: „Regułą była sytuacja, w której zbieżność np. stylu życia, norm funkcjonowania rodziny, norm wychowawczych itd. łączyła grupy pozostające w różnym położeniu w procesie produkcji społecznej. I na odwrót: klasy wyodrębniane wyłącznie na zasadzie ekonomicznej były heterogeniczne z punktu widzenia wymienionych wyżej kryteriów. W sumie struktura klasowo-warstwowa i uwarstwienie kulturowe w znacznym stopniu krzyżowały się”⁸. W ten sposób zwiększeniu uległa także mobilność społeczeństwa i wzrosła jego podatność na zmiany kulturowe. Ich odzwierciedlenia literackiego i scenicznego poszukiwał Boy w recenzowanym przez siebie repertuarze teatrów, najpierw krakowskich, później — stołecznych.

Problematyka recenzji Boya — widziana w kontekście owej historycznej i obyczajowej przebudowy społecznej, trwającej w okresie międzywojennym — poza walorami *stricte* literackimi, a także faktograficznymi z obszaru ów-

⁷ Por. J. ŻARNOWSKI: *Spółeczeństwo Drugiej Rzeczypospolitej 1918–1939*. Warszawa 1973, s. 213, 217.

⁸ Ibidem, s. 349.

czesnej kultury teatralnej pełniła wtedy funkcję, i w tej samej roli może występować z powodzeniem do dzisiaj, tak zwanej wielkiej informacji społecznej w refleksji nad historią polskiej świadomości społecznej w ubiegłym stuleciu (jeśli uwzględnić również recepcję fenomenu pisarskiego Boya-Żeleńskiego po jego śmierci aż do lat siedemdziesiątych minionego wieku).

Na lata dwudzieste i na przełom lat trzydziestych przypada — zdaniem historyków kultury — zasadniczy zwrot w rozumieniu społecznych zadań teatru. Wprawdzie koniec trzeciej dekady dwudziestego stulecia należy jeszcze do okresu erupcji rozdrobnionych ruchów awangardowych, podważających tradycje poprzedniego wieku, są to jednak także jeszcze „lata bardzo podniosłego rozumienia funkcji sztuki i głębokiej wiary, że prawdziwy teatr jest sztuką”⁹. Aliści już w latach następnych wśród wielu odbiorców (między innymi w tej grupie krytyków, do której jako jeden z pierwszych należał właśnie Żeleński) zrodziło się przekonanie, że teatr nie zawsze jest wyłącznie sztuką. Rozwój teatru — także jego rozrost ilościowy — skłaniał do spojrzenia nań jako na instytucję nie tylko artystyczną, ale także na przykład usługową. Jeżeli uwzględnić całokształt sytuacji socjalnej teatru i związanych z nią rozlicznych jego funkcji, o krytyce teatralnej można powtórzyć za czołowym jej, już późniejszym niż Boy, reprezentantem: „jednym z głównych anachronizmów jest to, że każde przedstawienie traktuje się jako obiekt artystyczny zamiast jako wytwór pewnej szerszej działalności kulturalno-społecznej, który nie musi być dziełem sztuki; przynajmniej nie zawsze nim jest”¹⁰. O tej prawdzie nigdy nie zapominał Boy-Żeleński i zawsze obszernie komentował społeczny aspekt każdego tekstu kultury, utworu literackiego lub przedstawienia.

Krytyczna strategia Boya-Żeleńskiego uwzględniająca z jednej strony przeobrażenia socjalne, a z drugiej — zwią-

⁹ Por. K. PUZYNA: *Sens i nonsens krytyki teatralnej*. W: *Współczesne problemy krytyki artystycznej*. Red. A. HELMAN. Wrocław 1973, s. 49.

¹⁰ Ibidem, s. 50.

zane z tymi procesami ukształtowanie się zdemokratyzowanej i umasowionej sztuki, opierała się na nadzwyczaj trafnym w owej sytuacji wyborze kryteriów i języka. Dla opisanego położenia kulturowego charakterystyczna jest następująca zasada komunikacyjna: zmniejsza się popyt na krytyka występującego w roli znawcy przepisów estetyki, często okazuje się on potrzebny jako ekspert od spraw bardziej praktycznej natury¹¹. Przypomnieć też trzeba, iż jedna z podstawowych reguł analiz kultury masowej mówi: jeżeli przedmiotem opisu i oceny jest utwór ujmowany nie tylko jako dzieło sztuki, to wartościowanie go w kategoriach czysto artystycznych nie świadczy o zajmowaniu wobec niego postawy krytycznej najbardziej adekwatnej.

Wypada więc powtórzyć: Boy jako krytyk wykazał się przenikliwą intuicją w zrozumieniu społecznych funkcji sztuki w nowych warunkach historycznych. Przewidywał, iż komentator utworów z pogranicza masowej kultury ma rzeczywistą rację bytu nie wtedy, kiedy odwołuje się do kanonów normatywnego, wysokoartystycznego kodeksu. Osiągnąć sukces i zyskać rezonans wśród odbiorców może wówczas, gdy nie występuje jako „detektyw na usługach estetyki”, według określenia Bolesława Michałka, lecz jako tropiciel relacji pomiędzy utworem a kontekstem społecznym. W warunkach umasowionej i zdemokratyzowanej kultury rośnie zapotrzebowanie na krytyka sztuki, znawcę nie tyle niuansów wewnętrznej struktury samego utworu, ile człowieka zorientowanego w społecznym *residuum*, w którym dochodzi do konkretyzacji dzieła. Krytyk występujący w tej drugiej roli wypowiada się najczęściej nie o immanentnych wartościach danego tekstu czy spektaklu, lecz o elementach systemu jego możliwych odniesień do zachowań zbiorowych; o tym, jak utwór funkcjonuje w określonej przestrzeni społecznej i obyczajowej oraz w kontekście kulturowym, politycznym lub każdym innym¹².

¹¹ Por. A. HELMAN: *Problemy krytyki sztuk masowych*. W: *Współczesne problemy...*, s. 93.

¹² Por. *ibidem*, s. 87, 91–92.

Stało się to udziałem krytycznego pisarstwa autora *Obra-
chunków fredrowskich*. Rozwój kultury popularnej potwierdził
duże możliwości (ale i ograniczenia — nimi wszakże nie
będziemy się tu zajmować) tego typu krytyki. Teoretycy
kultury masowej zaobserwowali następującą prawidłowość:
„wszelka refleksja nad sztukami masowymi mniej lub bar-
dziej jawnie zmierza w kierunku socjologii. W dociekaniach
nad sztukami masowymi stale powraca pytanie: czy sztuki
te odzwierciedlają struktury społeczne, jak odzwierciedlają,
czy je fałszują lub mitologizują i na jakiej drodze się to
dokonuje?”¹³.

W tym podrozdziale przedstawiono argumenty przema-
wiające za przekonaniem, że fenomen krytycznej twórczości
Tadeusza Żeleńskiego był podobnego rodzaju. Jej charakteru
nie zdeterminował bynajmniej sam tylko przedmiot, to
znaczy arcydzieła literatury francuskiej oraz teatry polskie
działające w międzywojennym dwudziestoleciu i ich reper-
tuar. Decydujące znaczenie miał zastosowany przez pisarza
sposób potraktowania owego przedmiotu. Postrzegał go
nie jako przysłowiową „sztukę dla dwunastu”, lecz jako
środek masowego przekazu nowych społecznych treści
demokratyzującego się audytorium. Dlatego też Boy wybrał
spisywanie swych wrażeń nie dla elitarnych miesięczni-
ków, lecz dla czytelników gazet lub książek w masowych
nakładach. Swoje recenzje sztuk teatralnych adresował nie
do zasiadających w łóżach i w pierwszych rzędach parteru
oficjeli i krytyków, ale raczej do publiczności z balkonów
i paradyżu.

W porównaniu z estetyzującym lub formalistycznym
typem oceny opis relacji między sceną a widownią czy też
między sceną a kontekstem kulturowym radykalnie zmienia
punkt widzenia podmiotu krytycznego. Wówczas fakt arty-
stycznego charakteru na przykład spektaklu wcale nie jest
najważniejszy. Przedstawienie nie musi być pod względem
artystycznym doskonałe, a mimo to może zaspokajać jakąś
ważną dla danego krytyka potrzebę społeczną i spełniać

¹³ Ibidem.

z tego względu określoną funkcję — zauważał cytowany Konstanty Puzyna. Pozostawiony przez Boya cykl zawierający spostrzeżenia i wrażenia z różnych przedstawień jest przykładem takiej działalności krytycznej, która nastawiona była przede wszystkim na odzwierciedlanie konkretnych problemów życiowych, a nie jedynie na odnotowywanie walorów lub wad danej inscenizacji czy tekstu¹⁴.

Specjalna filozofia twórczości i jej odbioru, którą wyznawał omawiany tu krytyk, oraz jego metoda wartościowania kazały mu odnosić teksty kultury do ich historyczno-społecznej przestrzeni. Należy zatem mówić o co najmniej dwóch płaszczyznach tej otoczki: o historycznej genezie utworu oraz o jego współczesnej konkretyzacji odbiorczej, której dokonuje czytelnik bądź widownia. Dlatego też autor *Trzech studiów o Boyu* mógł stwierdzić, iż tego krytyka „zawsze interesował ten moment realistycznej teorii sztuki, który zajmuje się przetworzeniem rzeczywistości w obraz artystyczny”¹⁵. Natomiast inny monografista Boya określił go jako krytyka „tropiącego w dziele sztuki dokumentację życia społecznego i obyczajowego”¹⁶. Wskazał jednocześnie następujące konsekwencje takiego sposobu wypełniania funkcji krytycznych: „Z jednej strony pociągało to za sobą ów niezliczony ciąg anegdot, przypowieści i wspomnień osobistych stanowiących weryfikację realizmu scenicznego, z drugiej zaś wiodło do wprowadzania w teksty recenzji pokażnej ilości refleksji natury społecznej i obyczajowej”¹⁷. Ów pierwszy rodzaj wątków pisarstwa Boya znalazł najszerze ujęcie we wspomnieniach typu *Znaszli ten kraj?... i Ludzie żywi*, natomiast drugi najpełniej wyraził się w długiej serii felietonów teatralnych.

Przedstawiony w tym rozdziale materiał stawia sobie za główny cel egzemplifikację następującego zagadnienia: w jaki sposób teksty krytyczne autorstwa Boya-Żeleńskiego

¹⁴ Por. S. MARCZAK-OBORSKI: *Wypowiedź. W: Współczesne problemy...*, s. 129–130.

¹⁵ R. ZIMAND: *Trzy studia o Boyu...*, s. 187.

¹⁶ A.Z. MAKOWIECKI: *Tadeusz Żeleński (Boy)...*, s. 123.

¹⁷ *Ibidem*, s. 107.

uwzględniały kulturowe przeobrażenia Drugiej Rzeczypospolitej?. Krytyk ten traktował dramaturgię i teatr jako szeroko otwarte „okno na życie”. Metafora ta w jego praktyce recenzenckiej oznaczała, iż dany spektakl miał dlań nie tyle sens estetyczny czy ludyczny, ile dostarczał głównie informacji o charakterze zachowań międzyludzkich. Teatrolog napisała, że dla Boya teatr był bardziej kroniką życia towarzyskiego aniżeli świątynią sztuki¹⁸. Owo generalne podejście do zjawiska teatru oczywiście znalazło odbicie w przyjętej przez Boya strategii recenzenckiej. „Krytyka polega tu [...] najczęściej na weryfikacji wyglądown i zachowań aktorskich z punktu widzenia rzeczywistości pozaartystycznej. Teatr funkcjonuje tu jako sprawdzian form wypracowanych w kulturze, krytyk więc przeprowadza weryfikację głoszonych przez niego prawd w odniesieniu do praw rządzących tą kulturą [...]. Teatr jest odbiciem tego społecznego porządku i obrazuje układ sił świata rzeczywistego [...] teatr jest traktowany tu bardziej w kategoriach instytucji użyteczności publicznej [...], dopiero potem — artystycznych”¹⁹.

Uwagi zawarte w podrozdziale 2. mają na celu skomentowanie dwu istotnych tematów pisarstwa krytycznego Boya-Żeleńskiego. Prymarny dotyczy sposobu interpretowania sztuki jako zwierciadła stylu życia oraz świadectwa jego przeobrażeń w dwudziestoleciu międzywojennym. Drugi z nich to Boyowska krytyka reliktnów kulturowych przeprowadzana niejako na marginesie opinii o scenicznych i tekstowych realizacjach.

2

Stosunek Boya-Żeleńskiego do literatury i teatru był zatem specyficzny. Traktował teksty i inscenizacje jako zwierciadło życia i obyczajów różnych epok oraz kultur.

¹⁸ Por. E. KALEMBA-KASPRZAK: *Streszczenie jako recenzja...*, s. 122.

¹⁹ Ibidem, s. 123.

Utwory i spektakle stawały się dlań dobrą okazją do konfrontowania zawartego w nich materiału słownego z potrzebami współczesnego, modernizującego się społeczeństwa. Z tych zasadniczych założeń estetycznych zrodził się już w 1924 roku pogląd Boya, mający potwierdzenie w całej jego późniejszej praktyce krytycznej, iż nazbyt immanentne zajmowanie się teatrem bądź literaturą w ogóle jako *sui generis* zjawiskami autonomicznymi wobec całokształtu życia społecznego należałoby uważać za stan osobliwie patologiczny. Na ścisłe powiązanie teatru i literatury z otaczającym te instytucje życiem Boy wskazywał ustawicznie, podkreślając jako niezwykle istotny ten właśnie aspekt każdego rodzaju sztuki — aspekt, który nazywał „kąci-kiem życiowym”. Pisał o tym w następujący sposób: „teatr ma swój »kącik życiowy«, gdzie prowokuje się refleksje i dyskusje widzów pokazaniem skomplikowanych sytuacji życia. Nie zawsze ma to wiele wspólnego ze sztuką, ale ma swój niewątpliwy pożytek [...]. Każdy [...] żyje i grozi mu znalezienie się wobec konfliktów osobistych przerastających jego kulturę duchową i jego inwencję. I w tym może mu pomóc teatr” (XXVIII, 44)²⁰. Dodawał zatem: „Teatr jest nie tylko rozrywką, ale i szkołą życia: jest... ruchomym *savoir vivre*” (XIX, 440).

Inną podstawową cechą publicystyki Boya było to, że w teatrze zawsze najbardziej frapowała go problematyka obyczajowa — jak mawiał, „jakiś rys obyczajowy”. Problemy egzystencjalne (rozumiane oczywiście nie tyle w ujęciu jakiegś doktryny filozoficznej, ile rozpatrywane właśnie w perspektywie socjalnej) zarówno przyjęte w perspektywie historycznej, jak i zwłaszcza te aktualne — interesowały Boya najbardziej. Rad widział na deskach teatru odbicie rzeczywistości społecznej zza kulis sceny, a nie jedynie konwencje literackie. Dawał wyraz przekonaniu, że „świat żywy idzie innymi drogami niż świat atramentowy”.

²⁰ W celu graficznego uproszczenia przypisów dalej lokalizacja cytatów według wydania T. ŻELEŃSKI (Boy): *Pisma*. Red. H. MARKIEWICZ. Warszawa 1956–1975. W nawiasie cyfra rzymska oznacza tom, arabska — paginację.

Gdyby więc w największym skrócie odtworzyć model recenzji pióra Boya, wyniki tej rekonstrukcji sprowadzałyby się do następujących wniosków. Te felietony i recenzje powtarzają pewien schemat myślowy i retoryczny. Oczywiście, nie każdy tekst realizuje ów wzór w sposób niewolniczy. Można jednak wyróżnić wyraźną ramę modalną tych wszystkich wypowiedzi. Najogólniejszymi jej wyznacznikami są następujące składniki, zresztą powiązane z sobą najściślejszymi zależnościami:

1. Deklaracja autora o odniesieniu sformułowanych wrażeń estetycznych do kontekstu społecznego.
2. Zainteresowanie obrazem obyczajów ilustrujących strukturę społeczną przedstawionego świata oraz mentalność i styl życia opisywanych środowisk.
3. Skupienie uwagi na zagadnieniach odbioru inscenizacji przez publiczność. W tej sprawie krytyk często przypominał, że słynny monolog Figara w V akcie sztuki Beaumarchais'go w epokach względnej równowagi społecznej mógł widownię przyprawić o ziewanie, aby w momentach przewrotów społecznych elektryzować odbiorców.

Wymienione elementy (1–3) składają się na zasadniczy trzon krytycznego dyskursu i w zasadzie stanowią oś krystalizacyjną każdej wypowiedzi. Podstawą interpretacji jest zatem — co potwierdził, pisząc po raz czwarty o przedstawieniu *Ślubów panińskich* — w istocie socjologizowanie przedmiotu. Ten aspekt konkretyzacji w recenzjach Boya zdecydowanie górował nad zagadnieniami ściśle teatrologicznymi, dotyczącymi techniki aktorskiej i realizacji scenicznej. Sprawy te krytyk jakby lekceważył lub nawet pomijał, ponieważ nie znajdowały się one w centrum jego zainteresowań krytycznych. Prześledźmy zatem na przykładach tekstową realizację wskazanych cech strukturalnych wypowiedzi krytyka.

Punktem wyjścia Boyowskiego rozumienia sztuki literackiej i teatralnej było założenie leżące u podstaw jego działalności krytycznej. Sprowadzało się ono do następującej konstatacji na temat istoty tworzywa: „Materiał, z którego tworzy poeta, jest z natury rzeczy mniej lub więcej życiowy,

społeczny..." (XXIII, 393). W porównaniu z tworzywem innych dziedzin artystycznych, na przykład plastyki lub muzyki, „pisarz, zamiast nut, operuje ludźmi: »czystą formę« musi wypełnić jakąś rzeczywistością, czyli to, co wieczne, spowija w to, co zmienne, przemijające, sprzega los swego natchnienia z losem kruchych ludzkich form" (V, 296). Jako sprawozdawca teatralny, Boy zawsze w ocenie recenzowanego widowiska uznawał za duży jego mankament „ubóstwo życiowego materiału" (XIX, 325), natomiast za niewątpliwe zalety uważał „odbicie życiowej atmosfery na scenie" (XIX, 393). W repertuarze, którego z reguły nie akceptował, dostrzegał „brak oparcia o życie, brak akcentu ludzkiej prawdy" (XIX, 382).

Zdaniem Żeleńskiego, teatr jest sztuką wymagającą realności i realizmu przedstawianych postaci oraz sytuacji. Pogląd ten krytyk uzasadniał następującym przekonaniem o konieczności realnego związku sztuki z życiem, przyjęcia przez nią konwencji „bliżej życia": „Symbolika czy alegoria na scenie są często dla autora jak gdyby kule dla człowieka, który nie dość pewnie czuje się na własnych nogach [...]. Nie zostaje mu zatem nic innego, jak tylko pokornie trzymać się wzgardzonej rzeczywistości, która [...] niekoniecznie musi być trywialnością" (XIX, 323). W rzeczywistości scenicznej Boy tropił ślady „autentycznych bolączek życia społecznego", dlatego razi go szczególnie „skrzywienie poibsenowskiej symboliki", na przykład w I akcie *Mostu* Jerzego Szaniawskiego (por. XXIV, 489).

Boy szczególnie cenił unikającą podobnych rozwiązań metodę twórczą. Uważał ją za główny walor teatru francuskiego, bez względu na skalę artyzmu tekstu sztuk. Zarówno arcydzieła, jak i popularne farsy stanowiły dla tego krytyka wzór dramaturgii. Przypisywał im „inteligentne utrwalanie zjawisk bieżącego życia, chwytywanie na gorącym uczynku chwili" (XIX, 350). Utwory te dawały, według niego, najlepszy obraz „zagadnień życiowych" (XIX, 374). Mogą więc stanowić wartościowy dokument etnograficzny, przyczynek do poznania życia społeczeństwa lub przynajmniej jego części na określonym etapie dziejów.

Wielu badaczy kultury i teatrologów o zgoła elitarystycznym punkcie spojrzenia na funkcje sztuki nie mogło pogodzić się ze skłonnością Boya do żywego zainteresowania formami scenicznymi, które zaliczano wedle tradycyjnych kanonów estetyki teatralnej do gatunków „niskich” (farsy, krotochwile, komedie bulwarowe itp.). Boy natomiast utrzymywał, iż każda sztuka sceniczna, nawet tak zwana bujda — jak sam określał ten gatunek, zresztą bez cienia pogardy — „może być zajmująca, zabawna, może mieścić w sobie dużo talentu, może otwierać ciekawe perspektywy obyczajowe, psychologiczne, etnograficzne...” (XIX, 537). Były to generalne, w gruncie rzeczy jak gdyby pozaestetyczne, kryteria sztuki, które honorował Żeleński.

Postulat pod adresem sztuki, aby nadążała za toczącym się wokół niej życiem, prowadził Boya do nawyku stałej konfrontacji sztuki z życiem i śledzenia w niej przede wszystkim oznak tego, gdzie i jakie zachodzą zmiany. W 1929 roku Boy, pisząc po raz czwarty o przedstawieniu *Ślubów panieńskich* Aleksandra Fredry, zanotował powinności krytyka, wyrażające się między innymi w konieczności nadążania za współczesnością: krytyk „zmienia się jako pisarz, zmienia się jako człowiek. Życie też przeobraża się dokoła niego, stwarza inne perspektywy [...]. Ale nigdy życie tak nie narzucało zmiany perspektywy jak dziś. Znam krytyka, który kiedy ma omawiać sztukę, o której pisał np. przed piętnastu czy dwudziestu laty, kopiuje lub przerabia lekko to, co mówił dawniej; wówczas zawsze coś w tym detonuje, czuć, że to nie jest wrażenie bezpośrednie” (V, 292).

Kultura francuska była długotrwałą, a zarazem niezmiennie największą miłością Boya. Nie znaczy to wcale, by pozostawał on obojętny wobec fenomenów innych obszarów, zwłaszcza tych od wieków najbliższych kulturze polskiej, bo sąsiedzkich. Taki też był stosunek Tadeusza Żeleńskiego do kultury rosyjskiej. Także więc cywilizacja radziecka przyciągała, jako *novum* ustrojowe, zainteresowanie tego krytyka: „A teatru rosyjskiego niezmiennie jestem ciekawy [...]. Zwykle, mówiąc »teatr rosyjski«, ma się na myśli inwencję

reżyserską [...]. Ten rodzaj teatru [...] mniej mnie pasjonuje [...] ciekawy jestem raczej czego innego. Mianowicie — życia. Zważmy, że Rosja sowiecka jest na olbrzymią skalę podjętym eksperymentem, próbą zmazania jednym zamachem tradycji kultury, narowów myślowych, wszystkiego, aby wprowadzić formy odpowiadające jakoby potrzebom dzisiejszym i powszechnym. Jak wygląda ten eksperyment, jakie są jego wyniki nie na papierze ani w sferze doktryny czy ideału, ale w codziennym życiu — oto rzecz, która musi interesować wszystkich” (XXII, 541).

Boy upomniał się w 1931 roku o miejsce dla współczesnej dramaturgii rosyjskiej w repertuarach teatrów polskich. Uważał, że przynajmniej z kilku powodów powinna nas ona zainteresować. „Raz, jako okno otwarte na kraj, z którym sąsiadujemy, ale który jest dla nas pełen tajemnic, po wtóre, jako biuletyn z terenu ogromnego eksperymentu społecznego” (XXIV, 48).

Już od początku sprawowania funkcji teatralnego sprawozdawcy, czyli od 1919 roku, Boy-Żeleński przyjął za naczelną dyrektywę w tej działalności następującą strategię krytyczną. Na scenie poszukiwał odzwierciedlenia ludzkich typów powojennych i cech charakterystycznych ich powojennej psychiki, diametralnie różniącej się od względnie ustabilizowanego życia w poprzednich jego uwarunkowaniach historycznych. Teraz pisarz ten szuka śladów gwałtownie demokratyzującego się nowego stylu życia, między innymi tak zwanego życia towarzyskiego. Poświęca się więc bacznej obserwacji scenicznego wyrazu różnych fenomenów społecznych, dawnych i nowych, analizowaniu ich wzajemnego zderzania się, przekształceń i ewolucji, obrazu „przeobrażeń społecznych, jakich jesteśmy świadkami” (XIX, 354). Wyrażną cezurą tych kulturowych przemian jest dla wielu badaczy I wojna światowa lub czas bezpośrednio to wydarzenie poprzedzający. Historycy kultury i sztuki mówią o „granicy współczesności”, sytuując ją w pierwszej, a najdalej — w drugiej dekadzie dwudziestego wieku. Podobne stanowisko w tej kwestii już dawno temu zajął Boy-Żeleński, gdy napisał: „Wojna jest

tak potężnym odczynnikiem we wszystkich dziedzinach życia, że wszystko staje się nowym, palącym zagadnieniem politycznym, narodowym, obyczajowym, ludzkim — seksualnym wreszcie. Już sam fakt rozłąki milionów ludzi, nieraz na całe lata, ileż stwarza dramatów indywidualnych, ileż topicznie powtarzających się sytuacji [...] gdyby nie wojna światowa, przemiana odbyłaby się w znacznie wolniejszym tempie” (XXIII, 197, 209).

W 1920 roku Boy zauważył: „Są pewne poszlaki pozwalające przypuszczać, iż istotnie znajdujemy się na schyłku jakiejś epoki [...]. Podobnie jak rewolucja francuska zamknęła pewien okres kulturalny, tak samo może zamknie go i ta wojna światowa. Przenosząc rzecz na walory teatralne, tam było to likwidacją [...] pseudoklasycznej tragedii i w ogóle wszystkiego, co wyszło z ducha ancien régime’u; tutaj zwiastowałoby zmierzch teatru tzw. burżuazyjnego, który [...] skończył się, powtarza w kółko dawne formy i nie ma nic do powiedzenia. Że ten punkt widzenia nie jest zupełnie bez podstaw, dowodzi nam własny nasz stosunek do rozmaitych utworów »przedwojennej« proveniencji [...]. Pustka, małość, starczość oto uczucie, któremu [...] nie możemy się obronić” (XIX, 404).

Również w 1920 roku, nawiązując do powojennego stylu odbioru *Aszantki* Włodzimierza Perzyńskiego i negatywnej reakcji widowni na sarmackie relikty całego utworu oraz jego dialogów, Boy napisał: „Nie wyobrażam sobie takiej rozmówki przed dziesięciu laty — stanowczo siedzimy dziś okrakiem na przełęczu dwóch epok, dwóch kultur” (XIX, 378). Postacie bohaterów tego i temu podobnych dramatów przedwojennych widział współcześnie w odmiennym świetle. I nawet jeśli ich horyzont psychiczny uważał za jednakowy, to pozycję socjalną uznawał za zdecydowanie różną i anachroniczną. W podobny sposób jak do *Aszantki* Boy odnosił się do arcydzieł, wymagając od wszystkich utworów aktualności. Niezwykle wysoko ceniąc sztuki Moliera, stwierdzał, że dramaturga tego bardziej obchodzi doniosłość społeczna na przykład kreacji postaci Tartuffa aniżeli jej treść psychologiczna (por. XXVI, 355).

Za rzucającą się w oczy główną cechą powojennych społeczeństw „zdemobilizowanych”, jak je krytyk nazywał, uznawał większą elastyczność, mobilność oraz połączone z nimi zachowywanie dystansu wobec dezaktualizujących się konwencji. Ten nowy styl życia wraz z towarzyszącym mu humorem w traktowaniu codziennej egzystencji sprawił, że — jak to zauważył Boy w 1920 roku — „inaczej się dziś oddycha, życie przed wojną było tak poważne, jak galicyjski radca dworu. Brrr!” (XIX, 433). Dlatego Boy nad wyraz wysoko cenił dramaturgię George’a Bernarda Shawa właśnie za to, iż autor ten uchodził w jego oczach za prekursora owego nowoczesnego, niezobowiązującego stylu konwersacji towarzyskiej i zachowania w ogóle. Utwory Shawa najlepiej — zdaniem Żeleńskiego — zniosły, zwłaszcza w ich warstwie językowej, znaczne zmiany stylu egzystencji po wojnie. Na marginesie sztuki tegoż autora napisał w 1930 roku: „Przeobrażenia ostatniego dziesięć lat stały się ciężką próbą dla wielu wczorajszych i przedwczorajszych utworów scenicznych. Niektóre stały się wręcz nie do grania, inne trzeba by grać w kostiumach. Różne, niegdyś bardzo dramatyczne konflikty przyprawiają nas o uśmiech, ostrze satyry trafia nieraz w próżnię [...]. Życie stało się dziś na wskroś shawowskie — [jak — K.K.] wszystkie owe sytuacje, które zwykliśmy byli nazywać »powojennymi«, owe kombinacje stworzone przez warunki mieszkaniowe, przesunięcia materialne i towarzyskie czy rozwodowo-rodzinne, przez zmieniony stosunek rodziców do dzieci.

Owo ulekkomyślenie życia, wyrzucenie balastu antycznych zabobonów, rozwiązywanie z przyjaznym uśmiechem konfliktów, które przedtem zdawały się wymagać pistoletów [...]. Owa taneczna maskarada, którą kończy się inna sztuka Shawa (*Nie można niczego przewidzieć*), jest po trosze ramą dzisiejszego życia” (XXIII, 209).

Współczesne ramy bytowania wypełniły się nowymi treściami, w których służbie z kolei wykształciły się zmodernizowane instytucje społeczne. Recenzowanie sztuk dramatycznych stało się dla Boya dobrą okazją do wypowiedzenia się na ten właśnie temat, zresztą nieobcy publicyście.

W nowych układach społecznych zmieniła swe staroświeckie oblicze instytucja małżeństwa. Boy konstatuje więc z ironią w 1920 roku, na marginesie recenzji sztuki amerykańskiej, że nie jest ono już tym, czym było do niedawna. „Odkąd jego kamieniem węgielnym przestały być »własne meble« [...], małżeństwo straciło główną podstawę swej niewzruszalności [...]. Jest to dziś raczej dla młodej osoby [...] sposób rozejrzenia się w świecie [...]. Waga małżeństwa zaczyna się od pierwszego rozwodu” (XIX, 433).

W 1930 roku dodaje na ten sam temat: „Wpływ zmiany obyczajów na tematykę sceniczną najbardziej przejawia się może w zagadnieniu małżeństwa [...]. Psychologiczne kolizje dwóch organizacji uczuciowych skomplikowały się z inwazją problemów zawodowych w owych coraz częstszych wypadkach, gdy kobieta wykonywa jakiś fach, posiada odrębne życie” (XXVII, 45). W innej recenzji Boy krytykuje pozorną anachroniczność konfliktu męsko-damskiego, gdy stwierdza, że sam dobór tej pary, ciężko pracującego mężczyzny i próżnującej gąski, jest w dzisiejszym układzie sił społecznych dość stronniczy” (XXVII, 74).

Autor *Flirtu z Melpomeną* przy okazji recenzowania spektakli warszawskich stale wskazywał nowoczesne wzory życia (i pożycia) zawarte we współczesnych sztukach zagranicznych. Jak załatwia się sprawy niedobrych małżeństw w komedii Walentina Katajewa *Kwadratura koła*, opisał Boy w 1928 roku. Przy tej okazji krytyk podpowiedział sposoby rozwiązania analogicznej sprawy w Polsce, podkreślając, iż zależałyby one od epoki i sytuacji materialnej małżonków. Nadto krytyk pokazywał w swoich recenzjach, jak pisarze angielscy i amerykańscy podejmują w dramaturgii rewizję tradycyjnego modelu rodziny. Pisał w tej sprawie: „Mówi się ogólnikowo: »rodzina«, a przecież słowo to wyraża wciąż co innego. Niegdyś wcielał rodzinę ojciec, wszystko inne było mu poddane. Potem przyszedł czas, gdy bożyszczem stały się dzieci [...]. Wśród tego kobieta [...] walczyła o swoje prawa [...]. I to jest może przeciętna rodzina nowoczesna: asocjacja, gdzie jedni szanują prawa drugich [...] czyż w gruncie rzeczy nie lepsza od owych dawnych tradycji,

których szanowne pozory opłacało nieuchronnie czyjeś nieszczęście?" (XXIII, 423, 426—427).

Przez ponad dwadzieścia lat profesjonalnego publikowania sprawozdań z przedstawień Boy uważał teatr przede wszystkim za instytucję kulturalną o funkcjach społecznego barometru, odnotowującego przemiany obyczajów, przetasowania w strukturze społeczeństw oraz ich podstawowych komórek. „Teatr to jest instytucja bardzo wrażliwa; wszystkie przemiany życia znajdują w nim rychłe odbicie, i to nie tylko w wyborze tematów, ale i samej technice. Na przykład dziś wszystkie bez mała szlacheckie dwory w całej Polsce zmieniły się w pensjonaty i ot [...] mamy nową ramę dla komediopisarzy” (XXVIII, 367).

Pomińmy jednakowoż tak zwany lżejszy repertuar teatralny i poszukajmy odzwierciedlenia poważniejszej problematyki w recenzjach Boya. Na temat *Ojca* Augusta Strindberga krytyk napisał w 1931 roku, że sztuka ta współcześnie zyskała na aktualności dzięki zawartym w niej obserwacjom o życiu. Stwierdził przy tym: „patrząc na dramat Strindberga, w którym za jego czasu widziano tylko śmiertelną walkę płci, widzimy cały splot kwestii raczej socjalnej natury [...]. Sytuacja ojca, bardziej związana z układem społecznym [w porównaniu z rolą matki — K.K.], może z czasem podlegać dyskusji” (XXIV, 37). W 1935 roku w recenzji z wystawienia *Nory* Ibsena można przeczytać: „Żyjemy w innej epoce, kiedy autorytet męża i ojca rodziny nie jest tak przytłaczający” (XXVI, 57).

Sprawie pojawienia się w dwudziestowiecznej Polsce nowego typu wyemancypowanej kobiety Żeleński poświęcił wiele miejsca w publicystyce społecznej i obyczajowej. W krytyce teatralnej przyświecały mu w poruszaniu tego tematu wzorce, które stworzyła klasyczna literatura francuska: najpierw głównie Molier i Montaigne, a później powieściopisarze dziewiętnastego wieku, w końcu Marcel Proust.

Te zagraniczne wzorce kulturowe krytyk zwykle rzutował na analogiczne sytuacje w tradycyjnej kulturze polskiej lub podawał inne przykłady zapóźnienia w tym względzie. W połowie lat trzydziestych, z okazji *Szkoły żon*, Boy stwier-

dził, iż „sztuki tej żaden dyrektor teatru nie ośmieliłby się dziś zagrać w Niemczech; a faktem jest, że nie dalej niż przed dziesięciu laty zabroniono w Japonii grywania sztuk Moliera, jako że podkopują powagę rodziców, drwią sobie z ludzi starszych, szydzą z uczonych, a zwłaszcza proklamują — emancypację kobiet” (XXVII, 194).

Na marginesie dramatów Tadeusza Rittnera Boy w 1930 roku skonstatował ich obyczajową anachroniczność. „Bo między epoką Rittnera a naszą urodziła się nowa kobieta, która nie idzie do łóżka w czarnej amazonce, ale wprzód dowiaduje się, gdzie jest łazienka [...]. Skończyła się era Don Juana, zaczyna się era donżuanki. Wielki czas przewietrzyć naszą mitologię literacką.

W tych warunkach trudno jest mówić o grze, bo trudno w utworze, w którym wszystko prawie brzmi fałszywie, rozróżnić, co idzie na karb autora, a co na karb aktora” (XXIII, 222 — 223).

Ostatni zacytowany fragment z recenzji Boya jest wielce symptomatyczny dla modelu uprawianej przezeń krytyki. Niech zatem stanie się najkrótszym podsumowaniem wniosków wypływających z niniejszego podrozdziału, a zarazem wprowadzeniem w problematykę następnego.

3

Recepcja pisarstwa Boya-Żeleńskiego spełniała w sensie społecznym funkcję przyspieszonego kursu racjonalizmu. W tej kwestii zgodni są wszyscy monografiści tego pisarza. Nie tyle bowiem na pismach Brzozowskiego czy Irzykowskiego — te były lekturą stosunkowo wąskiej elity — ile właśnie na tekstach Boya wychowywały się najszerze kręgi inteligencji polskiej w dwudziestoleciu międzywojennym, a także później²¹. Warto więc zastanowić się nad pytaniem, dzięki jakim cechom swego pisarstwa krytycznego Żeleński jest czytany do dziś.

²¹ Por. M. PIWIŃSKA: *Legenda romantyczna i szydery...*, s. 160.

Porównanie pism teatralnych Boya ze spuścizną w tym samym zakresie Jana Lorentowicza (ur. 1868), Karola Irzykowskiego (ur. 1873), Witolda Noskowskiego (ur. 1874), Stanisława Lacka, Ostapa Ortwina i Adama Grzymały-Siedleckiego (wszyscy trzech urodzeni w 1876 roku) oraz Wiktora Brumera (ur. 1894) i jeszcze młodszych krytyków — pozwala stwierdzić na przykładach zasadnicze różnice w przedmiocie, metodach, stylu odbioru spektakli. Istnienie tych rozbieżności częściowo wytłumaczyć można znacznie późniejszą datą startu autora *Flirtu z Melpomeną* jako krytyka. Debiut około 1900 roku skazywał niejako na zostanie krytykiem młodopolskim. Natomiast w zmienionych warunkach odzyskanej niezależnej państwowości oraz stopniowego unowocześniania społeczeństwa Boyowi przypadła rola likwidatora estetyki młodopolskiej. Właściwe jej zainteresowanie symbolistyczną bądź dekadencją nastrojowością pod piórem omawianego tu krytyka zostało zastąpione bardziej współczesną wrażliwością. Znamionuje ją rejestrowanie śladów społecznych prawidłowości tudzież konkretów i realiów obyczajowych zawartych w sytuacjach fabularnych, konfliktach scenicznych, w charakterystyce postaci, w dialogach. Kryteria tego typu można uznać, obok nurtu personalistycznego i etycznego, za krytyczne „znaki czasu” dwudziestolecia, właśnie bowiem w tym okresie nader żywo rozwijano w krytyce sztuki wątki socjologizujące. Stało się to udziałem publicystyki ściśle związanej ideowo nie tylko z lewicą partyjną, ale także z mniej radykalnymi orientacjami światopoglądowymi, jak to było między innymi w przypadku twórczości Tadeusza Żeleńskiego (Boya).

Tymczasem większość ze wspomnianej generacji krytyków ugrzęzła w mniej lub bardziej widocznym epigoństwie i pozostała na ogół typową reprezentacją minionej formacji artystycznej i umysłowej. Niejako w przeciwieństwie do nich Boy nie zadowalał się powielaniem doktryn tradycyjnej impresyjnej estetyki. Uruchomił aparaturę krytyczną służącą własnemu programowi kulturalnemu oraz nawiązaniu porozumienia ze współczesną problematyką społeczną i z publicznością. W jego recenzjach co krok

natrafiamy na rozliczne odniesienia do ówczesnej codzienności: spektaklom dopisuje konteksty socjalne i scenariusze prawdopodobnych rozwiązań fabularnych. Żeleński dzięki problematyce i stylowi swej twórczości krytycznej oraz translatorskiej jako jeden z nielicznych pisarzy z młodopolskiego pokolenia zadomowił się w literaturze międzywojnia, a nawet został klasykiem tego okresu. Jako autor 19 tomów cyklu wrażeń teatralnych stworzył bogatą i barwną kronikę społecznego oblicza dwudziestolecia, akcentującą jego przemiany i modernizację. Krytycy mu rówieśni zazwyczaj nie potrafili uwolnić się od norm estetyki teatru dominujących u schyłku ubiegłego stulecia. Boy został prekursorem i zarazem klasykiem oryginalnego stylu krytyki teatralnej, który kontynuował również po wojnie między innymi Jan Kott.

Krytycy teatralni, przeciwstawieni tu poglądom estetycznym Boya, uważali natomiast, że literatura dramatyczna w pierwszej kolejności podlega prawom sztuki i konwencjom sceny. Na przykład w opinii Jana Lorentowicza, by nie przywoływać tu znanej Teorii Czystej Formy Witkacego, teatr nigdy nie był w żadnej mierze „podręcznikiem życia” ani zbiorem jakichkolwiek praktycznych wskazówek na ten temat²².

Istotnej przyczyny popularności Boya jako krytyka i pisarza, zarówno w okresie międzywojennym, jak i w latach późniejszych, można upatrywać nie tylko w niepowszednich walorach językowych jego tekstów, ale także w ich tematycznym i problemowym otwarciu na żywotne sprawy modernizującego się społeczeństwa. Pisarstwo to zaspokajało ważne duchowe potrzeby zmieniającej się publiczności literackiej i teatralnej. Każdy spektakl stawał się w oczach tego krytyka rodzajem barometru natychmiast reagującego na wszelkie wahania społecznego klimatu czy ciśnienia przeobrażeń mentalnych i obyczajowych obserwowanych ówczesnie na styku różnych generacji, środowisk, warstw społecznych.

²² Por. E. UDALSKA: *Jan Lorentowicz — zoil nieubłagany*. Łódź 1986, s. 139.

Tymczasem, dla porównania, można stwierdzić, iż na przykład Lorentowicz swoim gustem estetycznym zwrócony był ku przeszłości. Jako krytyk, przybierał zazwyczaj pozę kustosa tradycji i teatralnego archiwisty. Pozostał typowym przedstawicielem młodopolskiej formacji artystycznej. Boy-Żeleński zaś stał się najskuteczniejszym, obok Brzozowskiego i Irzykowskiego, jej likwidatorem. Przy tym uderzająca jest rozbieżność pomiędzy adresatami tekstów krytycznych Boya i Lorentowicza. „Lorentowicz utrzymuje się w konwencji przemawiania do elity kulturalnej, a nie przeciętnego widza; sam jest tej elity wyrazicielem. Znajduje to również swój wyraz w języku nieco staroświeckim [...] w recenzjach zachowuje tradycję krytyka-znawcy, delegata oświeconej publiczności i pewnych zasad estetycznych, mających znaczenie dla tworzenia ciągłości i spójności tradycji narodowej. W atmosferze [...] rozrastającej się felietonizacji recenzji Lorentowicz nadal wybierał dla siebie miejsce między krytyką impresjonistyczną a krytyką »uczoną«. Więcej łączyło go z krytyką Irzykowskiego niż Boya-Żeleńskiego”²³. Obok tekstów Boya można także umieścić w tym zestawieniu podobną felietonową krytykę teatralną Kornela Makuszyńskiego, Antoniego Słonimskiego i w pewnym stopniu — Witolda Noskowskiego.

Krytykom o rodowodzie młodopolskim bliskie pozostały idee teatru tragicznego i monumentalnego, zawarte między innymi w pismach Friedricha Nietzschego i w praktyce wagneryzmu oraz Meiningerów. Znamienny pod tym względem był program estetyki teatralnej, który głosił Ostap Ortwin. Postulując teatr tragiczny, monumentalny i mitologiczny, wyraźnie lekceważył on tak zwane burgerdramy, przedstawiające drobne czy trywialne konflikty codzienności. Z takich samych powodów nie interesował go repertuar złożony z *pièce bien faite*, czy to w wersji komediowej, czy też tendencyjnej sztuki społecznej. Teatr w koncepcji sztuki wczesnomodernistycznej miał być świątynią wspólnotowych obrzędów, a nie miejscem trywialnej rozrywki

²³ Ibidem, s. 203, 205.

ani izbą parlamentarną czy szkolną ławą²⁴. Postulaty te w sposób idealny spełniała twórczość teatralna Stanisława Wyspiańskiego. Dlatego stała się przedmiotem entuzjazmu i obszernych analiz autorstwa Stanisława Lacka, Ortwina, Lorentowicza, Wiktora Brumera i wielu innych. Boy natomiast jeśli pisał o sztukach autora *Wesela*, to na ogół tylko w poetyce biograficznego wspomnienia lub traktując je jako swoiste dokumenty (na przykład *Plotka o Weselu*). Jeżeli zaś podejmował temat mitów, to koncentrował uwagę na mitologii kultury masowej (mitach zawodowych, towarzyskich, rodzinnych, socjalnych) jako scenicznym odzwierciedleniu „ducha czasu” okresu międzywojennego.

Gdyby poszerzyć obszar konfrontacji stylów krytyczno-teatralnych aktywnych w dwudziestoleciu o dorobek (w wyborze) powstającej wtedy orientacji teatrologicznej, to i na tym tle można zaobserwować odrębność stanowiska Boya-Żeleńskiego. Krytycy o ambicjach teatrologicznych — Brumer, Tymon Terlecki, Bohdan Korzeniewski — uzasadniali autonomiczność teatru jako sztuki i swego przedmiotu badania. Krytycy o orientacji teatrologicznej bywali założycielami lub współpracownikami placówek naukowych, zostawali wykładowcami instytutów sztuki teatralnej.

Żeleński, występując w roli krytyka, był daleki od akademickiej metodologii i estetyki, z opóźnieniem reagujących na zmiany konwencji. W swej praktyce recenzenta teatralnego reprezentował przeciwieństwo założeń teatrologii jako historycznej wiedzy o całokształcie strukturalnych składników przedstawienia, o warsztacie inscenizacyjnym itp. Całość krytycznoteatralnej twórczości Boya poświęcona jest ilustracji powiązań między przeobrażeniami stylu życia i kultury oraz między przeobrażeniami struktury społecznej i procesu funkcjonowania sztuki, w tym wypadku teatru, w demokratyzującym się, urbanizującym oraz modernizującym się społeczeństwie. Krytyk i recenzent utożsamiający

²⁴ Por. M. GŁOWIŃSKI: *Krytyka literacka Ostapa Ortwina*. W: O. ORTWIN: *Żywe fikcje. Studia o prozie, poezji i krytyce*. Oprac. J. CZACHOWSKA. Warszawa 1970, s. 8.

swój odbiór sztuki z egalitarną publicznością staje się jak gdyby jej wysłannikiem, który artykułuje nowe potrzeby i gusty w zakresie artyzmu, jest też wyrazicielem procesu wymiany elit kulturalnych w demokratyzującym się społeczeństwie. Formacja umysłowa Boya zastąpiła na tym polu krytyków bardziej staroświeckich. Zastępstwo to jest ilustracją zmiany sytuacji kulturowej, którą w skrócie można ująć tak: „O Boyu się wciąż pisze i mówi, Boya się nawet czyta. O Irzykowskim wypada mówić i pisać [...]. O Lorentowiczu się pamięta, że był [...]. Dziełu jego przyznano ten rodzaj uznania, który może skutecznie odstraszyć: uchodzi Lorentowicz za doskonałego akademika²⁵.

Wartości artystyczne powstałe na kanwie idei teatru romantycznego i monumentalnego, a preferowane przez „nieubłaganego zoila” scenicznej współczesności znajdowały się na antypodach estetyki i programu kulturalnego autora *Reflektorem w serce*. Dramaturgia romantyczna pospołu z teatrem Wyspiańskiego wytwarzały, jego zdaniem, „trupie powietrze”: „Boy w każdej recenzji z dramatów wieszczych nie omieszką dodać, że to wszystko jest już tylko literatura, nie zapomni [...] zaznaczyć dystansu między Polską niepodległą a romantyzmem”²⁶.

Sprawozdania ze spektakli teatralnych napisał Boy nie w perspektywie adaptacji historii arcydzieł literackich. W jego felietonach dominuje specjalny punkt widzenia: różnicujący poziomy artystyczne i intelektualne przedstawień, uwzględniający również kicz literacki, a także sceniczny. Przeważająca część jego recenzji dotyczy repertuaru, który tak właśnie można zakwalifikować. Tematyka i poetyka wrażeń spisanych przez Boya pozwalają upatrywać w nim prekursora polskiej krytyki teatralnej w dobie kultury popularnej.

Podstawowe pytanie, które sformułował autor *Perfum i krwi* pod adresem teatru, dotyczyło kwestii, czym jest ta

²⁵ A. BIERNACKI: *Wstęp*. W: J. LORENTOWICZ: *Teatry w stolicy i inne artykuły*. Warszawa 1969, s. 5. Cyt. za: E. UDALSKA: *Jan Lorentowicz...*, s. 190.

²⁶ M. PIWIŃSKA: *Legenda romantyczna i szydery...*, s. 170.

instytucja w warunkach demokratyzacji stylu życia i kultury. Jakie i czyje zapotrzebowanie spełnia? Czym żyje na co dzień? Jakim funkcjom społecznym służy? Krytyka artystyczna uprawiana w ten sposób staje się socjokrytyką, wyposażoną w odpowiednią dla tego rodzaju literackiej strategii metodę i aparaturę pojęciową. Krytyk, recenzując aktualnie powstające utwory, odsłania realne powiązania sztuki z życiem społecznym. Jak najbardziej świadomie — dowodzi tego przekładowa biblioteka Boya oraz cała jego publicystyka — odtwarza obraz społeczeństwa i jego kultury. Dzięki temu teksty, które sygnował, są niemalże dokładnym opisem międzywojennego społeczeństwa, jego zbiorowego doświadczenia i przeobrażeń. „Codzienny repertuar międzywojennej Warszawy stanowiła farsa i komedia (rzadziej poważna sztuka) psychologiczno-obyczajowa dziejąca się współcześnie, w mieszkaniach »jak żywe«, opowiadająca o ludziach »jak żywych« w zwykłej realistycznej poetyce. Ponieważ miało to być »samo życie«, Boy po prostu porównywał je z życiem rzeczywistym. Wyszło mu z tego kilkanaście tomów znakomitej kroniki obyczajowej tamtych lat”²⁷.

Systematyczność i niemalże kompletność recenzenckiej działalności Boya w zakresie rejestrowania przedstawień najpierw teatrów krakowskich (w latach 1919–1922), potem — warszawskich (do 1939 roku), a następnie lwowskich (do 1941 roku) są również znamienne dla jego podejścia krytyczno-artystycznego. Opiera się ono na przekonaniu, iż dopiero uwzględnienie całości repertuaru (a więc przedstawień i wybitnych, i najgorszych) pozwala otrzymać całość obrazu i dzięki temu może być najwłaściwszym przedmiotem analizy oraz podsumowań życia teatralnego w jakimś środowisku. Najwybitniejsze osiągnięcia teatralne traktował zgodnie z przyjętym przezeń kulturoznawczym i socjologicznym punktem widzenia tak samo jak pomyłki artystyczne. Nie sposób więc umieścić Boya-Żeleńskiego pośród krytyków hołdujących elitaryzmowi czy swoistemu

²⁷ K. PUZYNA: *Burzliwa pogoda. Felietony teatralne*. Warszawa 1971, s. 7.

arystokratyzmowi kulturalnemu, respektującemu jedynie sztywne normy i kanony estetyczne. Autor *Romansów cieńów* nobilitował w dwudziestoleciu polską krytykę teatralną opartą na egzystencjalnych problemach demokratyzującej się publiczności oraz popularnej sztuki. Istotną wartość jego teatralnej felietonistyki trzeba widzieć w nawiązaniu bliskiego kontaktu z nowym odbiorcą zurbanizowanej kultury. U progu polskiej nowoczesności Boy jako krytyk przemówił nowym głosem. Podstawowe konstatacje dotyczące sztuki masowej i popularnej znakomicie sprawdzają się w kontekście jego twórczości krytycznej. Uważa się, że rękomią porozumienia krytyka z odbiorcą w ramach tego typu i stylu kultury jest podejście charakterystyczne dla lakonicznego sprawozdawcy.

Pomija się wtedy багаż zastrzeżeń teoretycznych oraz zamiar występowania w roli strażnika jakichkolwiek kodeksów estetycznych.

Boy sprawozdaje o świecie przedstawienia teatralnego nie z punktu widzenia kogoś uzbrojonego w naukową metodologię, ale czyni to z perspektywy codziennego bywalca, który poza przybytkiem sztuki poszukuje racjonalnego uzasadnienia swoich wrażeń. Ta strategia narracyjna jest największą siłą reprezentowanej przez Boya krytyki. Zdołała jej zapewnić zarówno ówczesną, jak i współczesną atrakcyjność. Jak wiadomo, w dziedzinie refleksji nad sztuką jej syntezy podejmowane zbyt wcześnie rzadko się sprawdzają; natomiast przewaga ścisłej obserwacji nad uogólnieniem, uruchomienie socjologicznej wyobraźni bez krępowania jej teoretycznymi doktrynami sprawiają, że piarstwo krytyczne Boya-Zeleńskiego było i pozostało żywe oraz czytelne do dziś.

Czesław Miłosz wśród „zniewolonych umysłów”

Wcale nierzadką w gronie historyków myśli, filozofów, intelektualistów i artystów opinią o sytuacji społecznej oraz funkcji kategorii rozumu w przemianach cywilizacyjnych i kulturowych XX stulecia, szczególnie w dziedzinie polityki i moralności, jest konstatacja głosząca, iż „był on bardziej skory do służby niż do osądu; bardziej pomysłowy w wymyślaniu narzędzi niż w wyposażaniu się w zasady [...]”. W XX wieku stał się on oportunistyczny [...] stracił swą autonomię; stał się dostawcą niewolników. Jego istota nie jest już techniczna, jest instrumentalna”¹. W tej roli okazuje się, według formuły Allana Blooma, umysłem zamkniętym². Sytuację tę potwierdzają również w całym ubiegłym stuleciu obserwacje Czesława Miłosza. Dotyczą zarówno międzywojennego dwudziestolecia, jak i okresu tużpowojennego, ale poczynione zostały także podczas pobytu na emigracji we Francji (1951–1960) i w USA od 1960 roku. Temat ten jest godny szerokiego potraktowania. W tym tekście zostanie tylko zarysowany, ponieważ bywa i tak, że posłużenie się najszerszą egzemplifikacją może zaciemnić obraz zjawiska i główną tezę wypowiedzi. Zatem będzie tu ona tylko próbą przybliżenia tytułowego zagadnienia, pierwszą jego przybliżarką i zasygnalizowaniem jedynie wybranych wątków – bez pretensji do jego wyczerpania.

¹ B. SAINT-SERNIN: *Rozum w XX wieku*. Przeł. M.L. KALINOWSKI, B. BANASIAK. Gdańsk 2001, 296, 306. Por. K. POMIAN: *Oblicza dwudziestego wieku. Szkice historyczno-polityczne*. Lublin 2002; C. MIŁOSZ: *Świadectwo poezji. Sześć wykładów o dotkliwosciach naszego wieku*. Warszawa 1987.

² Por. A. BLOOM: *Umysł zamknięty*. Przeł. T. BIEROŃ. Poznań 1997.

Wypada też dodać, iż w niniejszej wypowiedzi nie rozwijam tych wątków, które przedstawił Andrzej Walicki w książce *Zniewolony umysł po latach* (1993). Idzie mi natomiast o dalszą rekonstrukcję postawy zainicjowanej w *Zniewolonym umyśle* (1953) i udokumentowanej na rozleglejszym obszarze tekstów Miłosza, szerszym niż domena tylko bezpośrednio ideologiczna. Poza tym nie będę dowodzić ani też określać stopnia zniewolenia adherentów w poszczególnych przypadkach opinii i polemik Miłosza. Bo przedstawiony na wstępie problem Miłosz podjął w swojej eseistyce i publicystyce, a pośrednio — także w poezji i powieściach. Jego zainteresowanie tą problematyką bynajmniej nie ograniczyło się tylko do głośnego i kanonicznego w tej dziedzinie wymienionego już tomu esejów. Pisarz kontynuował opracowanie podobnych zagadnień w tomie *Ziemia Ulro* (1977) i w następnych książkach eseistycznych, a także w publicystyce podejmowanej już po osiedleniu się w Krakowie. Znamienne dla twórczości Miłosza jest to, że zyskał on wysoką międzynarodową pozycję nie tylko jako wybitny pisarz, czego głównym wyrazem była Nagroda Nobla w 1980 roku, ale również uznany myśliciel i intelektualista. Jego eseje i publicystyka są cenione równie wysoko jak poezja.

Łatwo zauważyć, że w trakcie długiego okresu twórczego tego pisarza wyróżniało go dążenie do osiągnięcia pełnej otwartości i swobody umysłu. Osiągnął tę pozycję (być może poza tylko krótkim przedwojennym okresem swych pisarskich juveniliów i zainteresowania programem społecznych ruchów lewicowych), kierując się rozumem apolitycznym, który wygenerował między innymi powieść *Zdobycie władzy* (1953), a później zdecydowanie profilował zachowania i wypowiedzi pisarza. Jak rozumiał tę postawę? Stwierdzał: „Instynkt polityczny polega na [...] opowiadaniu się za którąś stroną. Instynkt apolityczny to jest zaprzeczenie tego, to znaczy wczuwania się w postawy różnych stron”³.

³ C. MIŁOŚZ: *Rozmowy polskie 1979–1998*. Kraków 2006, s. 30.

Postępowanie takie, oparte na odrzuceniu instrumentalizacji i zawężeniu stylu myślenia, przejawiało się w twórczości tego pisarza zwykle wieloaspektowym traktowaniem poruszanych tematów, zjawisk, problemów czy zagadnień. Rozwiązania i prawdy o nich pisarz poszukiwał pośród wielu racji, skutecznie unikając przy tym popadania w niewolę doktryn, dogmatów i łatwych stereotypów myślowych. Do rangi jednej z głównych dyrektyw poznawczych autora – formułowanych i powtarzanych przy najróżniejszych okazjach – urosły postulaty, iż „nie trzeba zastygać w jakichś pojęciach” oraz że „prawda leży pośrodku”⁴. Za szczególnie znamienne uważa się Miłoszową deklarację niezawisłego myślenia: „W sam raz dla mnie wędrowanie po obrzeżach herezji”⁵. Wypadnie zastanowić się nad kwestią: w jaki sposób pisarz starał się realizować te zasady w swoich tekstach?

Przedstawione wcześniej dyrektywy postawy poznawczej sprawdzały się między innymi w wystrzeganiu się zawężania pola widzenia i humanistycznej perspektywy podczas rozpatrywania czy poetyckiego kreowania przeróżnych sprzeczności między wieloma zjawiskami natury i kultury. Owa wieloaspektowość myślenia pozwalała Miłoszowi utrzymywać pożądany dystans poznawczy wobec świata. Moje ujęcie tematu ma charakter wstępnej eksploracji zagadnienia, opiera się na dotychczasowym stanie badań, ale mam nadzieję, że może się przydać ich następnym etapom. Podjęte tu zagadnienia zapewne nie wyczerpują wszystkich problemów. Wybrałem te, które pozwalają poczynić kilka spostrzeżeń blisko z tematem związanych. Pozwoliłem sobie, jak czynił to sam autor *Życia na wyspach*, na narrację może nieco schematyczną, „dlatego że wyjaskrawienia są niekiedy zdrowe i ożywiają dyskusję”⁶.

⁴ Ibidem, s. 72, 93.

⁵ C. MIŁOSZ: *Druga przestrzeń*. Kraków 2002, s. 65.

⁶ C. MIŁOSZ: *Życie na wyspach*. Kraków 1997, s. 93.

Wobec religii

W kwestii stawiania i rozwiązywania problemu społecznej funkcji religii Miłoszowi blisko do tych myślicieli epoki postsekularnej, którzy traktują myślenie i zachowania religijne jako „fundamentalną formę życia ludzi w zbiorowości, na bazie której dopiero tworzą się i narastają inne systemy kultury [...] religia jest specyficzną, pierwotną rzeczywistością, w obrębie której da się opisać fundamentalne i uniwersalne wymiary bytowania człowieka”⁷.

Dla Miłosza w każdej religii interesująca jest nie tylko historia boska, ale też ludzka. Krótko mówiąc, zdaniem także Miłosza, religia to nie tyle opium dla wierzących, ile rodzaj społecznego remedium na problemy egzystencjalne, a zagadnienia religijne to klucz do problemów dwudziestego wieku. Można odnieść wrażenie, że wypowiadając się na temat religijności i jej filozofii, Miłosz świadomie naruszał jedno z polskich tabu zakazujące literatom poważnie odnosić się do religii⁸. We współczesnych warunkach społecznych religia — pomimo panującej erozji wyobraźni religijnej, tak bardzo dokuczliwej dla autora *Ziemi Ulro* — lokuje się obok nauki. Ta ostatnia nie jest już dzisiaj — zdaniem wielu, poczynając od Maxa Webera — najważniejszym składnikiem opisu świata. Teologiczny namysł Miłosza przybliża się także swym charakterem do modelu liberalnej „religii obywatelskiej (publicznej)”, jaką znamy między innymi z pism Alexis de Tocqueville’a czy zupełnie współcześnie — Joségo Casanovy. Źródła tego typu praktyk pochodzą nie tyle z doktryn teologicznych i mistycznych objawień, ile z potocznych doświadczeń społecznych, przy czym zachowują otwartość na wątpliwości i dociekania. W tym miejscu dodać należy, iż rozterki religijne towarzyszyły Miłoszowi od najwcześniejszych do późnych utworów poetyckich, na przykład w tomiku *To* (2002). Tak rozumiane typy religii

⁷ P. MARCZEWSKI: *Wędzidło Minotaura. Tocqueville i pochwała religii obywatelskiej*. W: *Dawne idee, nowe problemy*. Red. P. ŚPIEWAK. Warszawa 2010, s. 221.

⁸ Por. C. MIŁOSZ: *Ziemia Ulro*. Kraków 1994, s. 142.

„obywatelskich” mają swoich wrogów. Są nimi przede wszystkim religijny fundamentalizm oraz upolityczniony ateizm. Ten ostatni, wymagający całkowitej eliminacji religii ze sfery spraw publicznych, jest tylko odwrotną stroną praktyk dogmatycznych⁹.

Aby uniknąć takich sytuacji, Miłosz w swojej poezji, eseistyce oraz twórczości translacyjnej obok tradycji kultury śródziemnomorskiej i judeochrześcijańskiej nawiązuje zarówno do rytów wschodnioeuropejskich (bałtyckich, zawartych w kulturze i folklorze Litwy, oraz prawosławnych w tekstach Fiodora Dostojewskiego, Lwa Szestowa, Władimira Sołowjowa i innych), jak i dalekowschodnich (buddyzm, hinduizm, islam) jako bram otwarcia na świat innych kultur i religii. Autor *Metafizycznej pauzy* (1989) prezentuje w swoich wypowiedziach rozum otwarty na różne wierzenia religijne, *par excellence* ekumeniczny. Aleksander Fiut o poezji Miłosza mówi, iż w niej „zachodzi tajemniczy związek pomiędzy niektórymi przynajmniej nurtami tradycji chrześcijańskiej i buddyjskiej albo pewną odmianą poezji Zachodu i Wschodu”¹⁰.

Dla Miłosza — w przeciwieństwie do wielu agnostycznych teoretyków postmodernizmu lub tak zwanej ponowoczesności, a z tymi nurtami pisarz konsekwentnie polemizuje — religia nie jest wcale przeszkodą w zbudowaniu społecznej harmonii opartej na rozumie. Miłosz reprezentuje pragmatyczny stosunek do religii. Według niego, religia uczy człowieka pożytecznego respektu wobec transcencji i bywa funkcjonalna w ramach każdej społecznej organizacji. Miłosz nie chce odsyłać praktyk religijnych do lamusa kultury jako zachowań zupełnie nieprzystających do współczesnego stylu życia. Widzi zwłaszcza bliski związek religii z poezją, ponieważ prawdy poezji i prawdy religijne mają, jego zdaniem, wspólne źródła. Dlatego istotnym impulsem twórczości noblisty jest poezja „zbliżająca się do tajemnicy religii”, będąca „próbą zasypiania przepaści dzie-

⁹ Por. ibidem, s. 89–91.

¹⁰ A. FIUT: *W stronę Miłosza*. Kraków 2003, s. 48.

łącej naukę i religię”¹¹, ponieważ „rozterki pojedynczego człowieka uświadamiają mu jego łączność z całym rodzajem ludzkim”¹².

Twórcze rozdarcie

Charakterystycznym stylem myślenia w ogóle oraz samej twórczości literackiej Miłosza jest ambiwalencja w podejściu do recypowanej bądź też przedstawianej rzeczywistości. Użyję tu tego niemodnego pojęcia „rzeczywistość”, wspierając się całokształtem praktyki literackiej pisarza oraz opinią badaczy literatury¹³. W ten sposób przejawia się znamieny dla noblisty stan niezgody na różne formy czy też awersji do różnych form podporządkowania stereotypowym wyborom, nawykom, dogmatom, ideologiom – odbieranym jako egzystencjalna konieczność (historyczne, społeczne, polityczne itp.). To są, według Miłosza, decyzje pozbawiające ludzi podmiotowości i suwerenności, depersonalizujące ich. W tym kontekście rozważa on na przykład problemy narodu, rasy, wyznania: „Polacy, Rosjanie, Niemcy, Żydzi, Algierczycy, Francuzi... Z gniewów, z urazów, z uniesień miłości i nienawiści zachowałem tylko jedno: przekonanie, że co ludzie mówią o ludziach, jest iluzją. Nikczemność zmienia się we wzniosłość, wzniosłość w nikczemność; z okrucieństwa poczyną się dobroć, z lekkomyślności powaga, z barbarzyństwa subtelność, z umiłowania ładu chaos, i nie ma tu żadnych trwałych granic, żadnych wyraźnych przedziałów. Człowiek z dodatkiem przymiotnika nie istnieje [...]. Ale wiedza o tym [...] jest sama w sobie bezużyteczna, bo nie wiem, jakie wyciągnąć z niej praktyczne wnioski”¹⁴.

¹¹ Ibidem, s. 122, 124.

¹² P. MARCZEWSKI: *Wędzidło Minotaura...*, s. 106.

¹³ Por. W. GUTOWSKI: *Prawdziwa obecność*. „Kwartalnik Artystyczny” 2011, nr 2; A. AUGUST-ZARĘBSKA: *Poezja wobec rzeczywistości. Poetyckie epifanie Jorđe Guilléna i Czesława Miłosza*. Wrocław 2006.

¹⁴ C. MIŁOŚZ: *Widzenia nad Zatoką San Francisco*. Kraków 1989, s. 125.

Tego typu i podobne sytuacje rodzą w tekstach Miłosza różnego rodzaju aporie. Na przykład, gdy rozpatruje: „jak dwie umysłowo-obyczajowe całości, stara i nowa, odnoszą się nawzajem do siebie [...] wolałbym nie być zmuszonym pomiędzy nimi wybierać”¹⁵. Jedną z takich aporii, zauważonych przez wielu komentatorów tego pisarstwa, jest zagadnienie istnienia człowieka między naturą a historią¹⁶. Na szereg innych wskazał Fiut w *Dylematach Miłosza*¹⁷. Miłosz nie proponuje łatwych rozstrzygnięć, również w sprawach, których dotyczy niniejszy rozdział. W twórczości autora *Trzech zim* dochodzi do głosu przekonanie, że — jak to konkluduje badaczka — „Wyrosła z dwudziestowiecznych doświadczeń podmiotowość traci punkt oparcia nie tylko wobec determinant nieubłaganej przyrody, ale i wobec grzechu niewiary wpisanej w jej własną naturę”¹⁸. Konstatację tę należałoby, na potrzeby prezentacji niniejszego tematu, uzupełnić relacją Miłosza z różnego typu formami kultury: ideologią, nauką, religią itd. Również bowiem w cytowanym studium na temat Miłoszowej podmiotowości czytamy takie oto stwierdzenie: „Mimo że nie znajdziemy u pisarza jednoznacznej i systematycznej wykładni relacji człowiek — natura, pochwała aktywizmu w duchu antynaturalistycznym oraz pochwała kultury i wynikającej z niej historii [...] jest u Miłosza obecna”¹⁹. W ujęciu tego pisarza nie jest to zwykle (poza okresem zaangażowanych lewicowo juveniliów i tużpowojennej publicystyki) historia i historyczność zdeterminowana zasadą konieczności, którą kierowały się koncepcje marksistowskie. „Historyczna konieczność [...] projekcja ta jest źródłem wielkiego zła”²⁰ — stwierdza

¹⁵ Ibidem, s. 119.

¹⁶ Por. K. JELEŃSKI: *Poeta i historia oraz Poeta i przyroda*. W: IDEM: *Szkice*. Kraków 1990, s. 70–98.

¹⁷ Por. A. FIUT: *Dylematy Miłosza*. „Kwartalnik Artystyczny” 2011, nr 2.

¹⁸ I. GŁOWACKA-KACZANOWSKA: *Natura jako determinant podmiotowości w utworach Czesława Miłosza*. W: *Podmiot i tekst w literaturze XX wieku. Warsztaty interpretacyjne*. Red. H. GOSK, A. ZIENIEWICZ przy współpracy K. KROWIRANDY, Ż. NALEWAJK. Warszawa 2006, s. 131.

¹⁹ Ibidem, s. 125.

²⁰ C. MIŁOŻ, T. MERTON: *Listy*. Przeł. M. TARNOŃSKA. Kraków 1991, s. 48.

wielokrotnie Miłosz, między innymi w listach do Thomasa Mertona. Różnego rodzaju praktykom bytowych konieczności przeciwstawia metodyczne zwątpienie. Deklaruje: „Nie ulega dla mnie wątpliwości, że mój umysł wchłoniął wszelkie możliwe ingredience zwątpienia w tę europejską cywilizację, w jakiej rośłem”²¹.

Wydaje się, że jako wyraz swoistej aktywności umysłu, intelektu i artystycznej wyobraźni poety należy interpretować formułowaną przezeń teorię *apocatastasis*: nadawania poetyckim epifaniom sankcji transcendentalnej. Można stwierdzić podstawową ważność tej problematyki w twórczości Miłosza — *nota bene*, jak u każdego intelektualisty — poszerzania istoty rzeczy poza powierzchnią obserwowanych zjawisk. „Utrwalona w poezji uroda świata zyskiwała prawdziwy wymiar dopiero w obliczu epifanicznego fenomenu — natura stawiała się znacząca poprzez odwołanie do tego, co poza nią, poprzez zawartą w jej formach obietnicę absolutu”²².

Wobec *mimesis*

Całokształt tematów i artystycznych środków użytych w twórczości autora *Ocalenia* świadczy o wyrazistej propozycji antropologicznej. Składa się na nią przywiązanie do koncepcji *homo mimeticos*, realizowanej w sposób wskazujący na jej dużą poetycką potencję. Literacką konstrukcję Miłoszowego „człowieka mimetycznego” można określić jako osobę względnie szeroko otwartą na świat, na oddziaływanie dookolnych impulsów płynących od natury i społeczeństwa. Ale zarazem to człowiek wyraziście suwerenny w swoich poglądach i przyjętym stylu życia, przy czym owa niezależność wcale nie oznacza zamkniętej i biernej postawy wobec świata. Aż nadto dowodzi tego sposób, w jaki poeta ukształtował personę liryczną, oraz jego twór-

²¹ C. MIŁOŚZ: *Widzenia nad Zatoką San Francisco...*, s. 102.

²² I. GŁOWACKA-KACZANOWSKA: *Natura...*, s. 130.

czość eseistyczna, poczynając od przedwojennych tekstów zawartych później w zbiorze *Przygody młodego umysłu* przez *Zniewolony umysł* i *Prywatne obowiązki* (1972) aż do *Życia na wyspach* (1997).

W pisarstwie Miłosza opisywanie i życia, i sztuki (artefaktów) polega na rozważnym uwzględnianiu elementarnego poczucia rzeczywistości, a więc także na mimetycznej zasadzie relacji z otoczeniem. Wyraża się ona w nierezygnowaniu z żadnej możliwości dotarcia do prawdy o nim (prawdy artystycznej, historycznej, życiowej itp.). Na tym polu pisarz osiąga niemałe efekty i sukcesy. Sporadycznie zdarzają się też ujęcia kontrowersyjne, jak zdaniem wielu recenzentów Miłoszowej *Wyprawy w Dwudziestolecie* — ale one z kolei inspirują żywe dyskusje literackie i intelektualne. Dyskurs Miłosza bowiem nierzadko przebiega na podstawie świadomie ambiwalentnych racji i do takich też prowadzi wniosków oraz *sui generis* poznawczego rozdarcia. Realistyczny i mimetyczny opis niezmiernego, nieobjętego bogactwa ziemi oraz świata pisarz wywodzi z istniejących tu sprzeczności, które usiłuje subtelnie, dialektycznie godzić. Nie jest to jednak wulgarna dialektyka w funkcji materialistycznej religii bądź ideologicznej „nowej wiary”. Miłosz wyznawał: „Jestem umysłem dialektycznym [...], chcę »przezwyćczyć zachowując« [...] staram się ciągle siebie na nowo określać. Nie chcę się zatrzymywać na żadnej pozycji ustalonej”²³. Precyzyjna inwazja w system myślowy Miłosza każe jednak sprecyzować rodzaj jego dialektyki. Tadeusz Sławek zauważył, że myśl Miłosza, podążając za Williamem Blakiem, zasadniczo różni się od dialektyki Georga Hegla, bo nie będąc antytezą ani nie dążąc do niej, nie prowadzi do syntezy²⁴. Wszak to do Miłosza należy obserwacja: „Prawdziwy wróg człowieka jest uogólnienie”²⁵.

²³ C. MIŁOŚZ: *Rozmowy polskie...*, s. 439–440.

²⁴ Por. T. SŁAWEK: *Żagłowiec, czyli Przeciw swojskości. Wybór esejów*. Wybór Z. KADŁUBEK. Katowice 2006, s. 33.

²⁵ C. MIŁOŚZ: *Sześć wykładów wierszem*. W: IDEM: *Wiersze*. T. 4. Kraków 2004, s. 212.

Strategia twórczości wypracowana przez Miłosza okazała się w ubiegłym wieku niezwykle oryginalna i suwerenna wobec wszelkich prądów czy mód kulturalnych. Zadecydował o tym indywidualny stosunek pisarza do kategorii *mimesis*, wielokrotnie w tym okresie przewartościowywanej i negowanej w praktyce artystycznej. Jedną z generalnych cech literackiego programu Miłosza stała się restytucja mimetycznych funkcji literatury i sztuki w ogóle. Były one permanentnie marginalizowane i wykluczane przez liczne i różnorodne awangardy w dwudziestym stuleciu. Natomiast w poetyckim języku Miłosza, a także po prostu w poetyce utworów tego pisarza istotną rolę odgrywa dyspozycja mimetyczna, która oczekuje takiegoż, adekwatnego stylu odbioru. W ten sposób i autor, i czytelnik budują rodzaj bezpośredniej łączności ze światem, nie tylko przedstawionym w tekście, ale niejako ponad nim — także z realnym światem w ogóle. Pisarski styl Miłosza polega więc na mimetycznym postrzeganiu i odtwarzaniu świata: wolnym od rozmnożonych doktryn literackich i ich teoretycznych dyrektyw oraz schematów, za to w sposób swobodny i naturalny aktywizujących poetycką wyobraźnię.

Jest to zatem twórczość idąca „pod prąd” wielu tendencji cechujących konwencje artystyczne, które zdobyły popularność w sztuce dwudziestego wieku — wieku dominacji kierunków awangardowych, otwierających i utrwalających obszar nowoczesnej współczesności. *Nota bene* Miłosz debiutował w ich cieniu, ale następnie niezależnie i często w otwartym sporze z nimi rozwijał swoje pisarstwo (por. artykuł *Przeciw poezji niezrozumiałej* i te, które złożyły się na tom *Legendy nowoczesności*, 1996). Czynił to, odwołując się do nieco zapomnianych poglądów i dzieł Oscara W. Miłosza, a za ich pośrednictwem — do metafizycznych idei w twórczości Williama Blake’a, Emanuela Swedenborga i innych. Tak jak oni, poddawał krytyce oświeceniowy projekt filozoficzny oraz proces naukowej, materialistycznej racjonalizacji rzeczywistości. W perspektywie dzisiejszej antropologii filozoficznej można powiedzieć, iż absolutnie bez żadnego bezpośredniego wpływu, o którym oczywiście nie ma

mowy, język poetycki Miłosza dobrze — jak się wydaje — kontaktuje się, na odległość, też bez jakichkolwiek zależności oraz ekologicznych podtekstów i kontekstów, z poglądami takich współczesnych neutralnych metodologicznie (spoza głównego nurtu) antropologów, jak Aleksander G. Baumgarten czy Gernot Böhme. Według nich, postrzeganie i poznanie świata są głównie funkcją sensoryki i somatyki. Zbliżona epistemologiczna i światopoglądowa orientacja Miłosza znajduje potwierdzenie w zredagowanych przezeń antologiach *Mowa wiązana* (1986) i *Wypisy z ksiąg użytecznych* (1994), przynoszących metafizyczne przesłanie liryczne, ale opartych na zdecydowanie materialnej wyobraźni poetyckiej i sensualnym poznawaniu oraz doznawaniu świata.

Poezja i pisarstwo Miłosza są jakby równoległe do estetyki przedstawianej przez Böhme. Ową tylko wirtualną, ale wyrazistą symetrią mogą się tłumaczyć wielostronnie poświadczone współcześnie aktualność i wpływ Miłosza. Jego teksty określić można jako otwarte „na wymiar życiowej kontyngencji [...], na bezkonfliktowe obcowanie z wewnętrzną i zewnętrzną naturą [...], na stopniowe [a nie gwałtowne i ekstremalne w formie — jak to bywa w praktyce awangard — K.K.] poszerzanie spektrum zmysłowej percepcji [w której dużą rolę odgrywają wyobrażenia oraz dyskurs, który nie byłby za bardzo ani poezją, ani prozą — K.K.] prowadzące do uwolnienia jej od nawykowych [...] schematów i kategoryzacji”²⁶.

Projektowany i realizowany w wierszach Miłosza rodzaj wyobraźni poetyckiej można określić jako umiarkowanie mimetyczny. W ten właśnie sposób skutecznie stara się autor pokonać granicę między podmiotem wypowiedzi a światem. Dlatego nader odpowiednimi wydają się tytuł i ujęcie przedmiotu w monografii Jana Błońskiego *Miłosz i świat*. Owa poznawcza bariera bywa ograniczającą i decydującą o wyobraźniowym, a zatem i egzystencjalnym, uwięzie-

²⁶ R. MICHAŁSKI: *W poszukiwaniu utraconej mimesis — zapomniany paradygmat antropologii?*. W: S. CZERNIAK, R. MICHAŁSKI: *Cielesność. Kompensacja. Mimesis. Wokół pojęciowego instrumentarium współczesnej antropologii filozoficznej*. Warszawa 2008, s. 191.

niu zarówno autora, jak i odbiorcy. Mimetyczna postawa twórcza Miłosza bynajmniej nie ogranicza i nie skazuje na bierne naśladowanie i konwencjonalne odtwarzanie świata, lecz osiąga swoistą artystyczną wzajemną zasadę relacji podmiotów zewnętrznych i reakcji literackiego podmiotu, wolnego i suwerennego w swoich decyzjach oraz w wyborach twórczych.

Jako użytkownik i artysta słowa, Miłosz w dużym stopniu pokonuje utrwaloną w nowoczesnej poezji opozycję podmiotu i przedmiotu wypowiedzi. Osiąga to dzięki słynnej swobodnej konstrukcji językowej, która nie jest zanadto ani poezją, ani prozą. W efekcie wyboru takiego stylu przekazu powstaje dyskurs odzwierciedlający przyległość podmiotu i zewnętrznego obiektu. Temu stylowi towarzyszy wrażenie szczególnej bliskości, opartej na doświadczeniu bądź wyobrażeniu empatii, i zrozumienia Innego.

W swym światopoglądzie i praktyce literackiej wraz z integralnie obecnym w nich trybutem na rzecz, ogólnie mówiąc, religijnego stosunku do świata Miłosz sytuuje się — *nota bene* w zgodzie ze swoją antyświęceniową rezerwą — w pobliżu filozofii „zastąpienia tradycyjnego modelu antropologicznej samowiedzy człowieka jako *animal rationale* nowym wzorcem, w którego centrum tkwiłoby wyobrażenie *homo mimeticos* w wymiarze jednostkowym”²⁷, naturalnym i realnym, zwłaszcza w dyskursie indywidualnym, artystycznym, etycznym, epistemologicznym.

Poglądy estetyczne oraz literackie Miłosza zdecydowanie przeciwstawiają się dominującej w awangardowo-nowoczesnej i ponowoczesnej kulturze artystycznej awersji do poetyki mimetycznej. O Miłoszu pisarzu — z dużym prawdopodobieństwem prawdziwości — na zakończenie tej relacji chciałoby się powiedzieć to samo, co o takich kulturoznawczo i socjologicznie zorientowanych myślicielach jak Theodor W. Adorno, Walter Benjamin czy Böhme, iż „dokonana przez nich antropologiczna rewitalizacja *mimesis* [...] poszerza perspektywę samowiedzy współczesnego

²⁷ Ibidem, s. 219.

człowieka”²⁸. W tym zakresie Miłosz dużą rolę przyznaje poznaniu poetyckiemu, stawiając je nawet przed naukowym. Społecznie ważną funkcję poezji sytuuje w pobliżu religii, potem sztuki i wreszcie — nauki. Religijne zachowania są tu wciągnięte w strefę działania *mimesis*.

Wobec kultury masowej

Do twórczych tematów i dylematów Miłosza, które wyliczyli Andrzej Kijowski i Fiut²⁹, należy dla pełni obrazu dodać wątek stosunku pisarza do kultury masowej, mającej we współczesnych społeczeństwach charakter globalny. Skłania do tego nie tylko pionierskie w języku polskim opracowanie antologii tekstów teoretyków amerykańskich *Kultura masowa* (Paryż 1959), choć już tą inicjatywą starał się przezwyciężyć opór intelektualisty przed sztuką i cywilizacją masową. „W Ameryce zwątpilem ostatecznie w sztukę tworzoną na miarę upodobań odbiorców” — wyznał³⁰. Obiekcje Miłosza dotyczące objawów kultury masowej mogły być spowodowane zaobserwowanym zanikiem w niej głębszych uczuć metafizycznych. Według niego, jeśli nawet metafizyka objawia się tam w swoisty sposób, to jest potężnie strywializowana, odbiega od swej postaci klasycznej, utrwalonej w tradycji filozoficznej. Mechanizm oddziaływania masowej kultury i trywialnej rozrywki pisarz porównuje do funkcjonowania ustroju totalitarnego³¹. Ale z czasem Miłosz zaczyna doceniać wagę oddziaływania *mass culture* na zrozumienie typu i stylu współczesnej kultury. Poglądy Miłosza w tym zakresie są przedmiotem naszej uwagi bynajmniej nie ze względu na ich oszałamiające nowatorstwo w stosunku do stanu badań nad tym zjawiskiem. W gruncie rzeczy opierały się one na Arnolda Hausera filozofii stratyfikacji kultu-

²⁸ Ibidem, s. 220.

²⁹ Por. A. Kijowski: *Tematy Miłosza*. „Twórczość” 1981, nr 6; A. FIUT: *Dylematy Miłosza...*

³⁰ C. MIŁOŚZ: *Kontynenty*. Kraków 1999, s. 50.

³¹ Por. C. MIŁOŚZ: *Piesek przydrożny*. Kraków 1996, s. 96.

rowej w historii sztuki z jej znanym trójpodziałem na sztukę ludową, popularną i sztukę ludzi wykształconych. Teorię tę Miłosz zaadaptował do sytuacji w kulturze amerykańskiej, potem przeniósł do Europy. A przy tym dobrze zrozumiał fakt, że kultura masowa wyłoniła się z poprzedzających ją form kultury i życia. Szacunek budzi duża kompetencja antologisty wyrażająca się w trafnym wyborze tego, co jest istotne w teorii masowej kultury. Przygotowaną przez Miłosza książkę otwierają najważniejsze ówczesne prace Dwighta MacDonalda oraz Clementa Greenberga, których dziedzictwo do dziś pozostaje aktualne³². Antologii i komentarzom Miłosza trzeba przyznać to, że stanowiły impuls do ożywienia i wpłynęły na ożywienie polskich badań nad kulturą oraz literaturą popularną w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych ubiegłego wieku³³.

Rozważania Miłosza o kulturze popularnej cechuje twórcza postawa oscylująca między oporem a tolerancją i akceptacją zjawiska. Dzisiaj powinny zainteresować jako istotny składnik światopoglądu pisarza. Dobrze dokumentują jego strukturę intelektualną, nastawioną na rozumienie przeciwieństw i ich myślowe przewyżczanie; na oscylowanie między stanowiskami ekstremalnymi (to znaczy za i przeciw) w stronę osiągnięcia consensusu i stanu homeostazy pomiędzy artystyczną oryginalnością a tradycją. Wszakże w odniesieniu do oceny kultury i sztuki ważne dla Miłosza pozostawało kryterium hierarchii. Nie podzielał niwelujących wartościowanie i rezygnujących z niego haseł ponowoczesności. Pisał w tej sprawie: „Gdziekolwiek mamy do czynienia z ludzkim umysłem [...], równość jest fikcją, nierówność powszechnym prawem [...]. Z prawem hierarchii idzie w parze prawo degradacji i parodii. Nie ma pomysłu, odkrycia, idei, które by odbite w umyśle o stopień niższym, nie obniżały się proporcjonalnie [...] różnica stopnia bywa

³² Por. N. CARROLL: *Filozofia sztuki masowej*. Przeł. M. PRZYLIPIAK. Gdańsk 2011, s. 38.

³³ Por. debatę w „*Twórczości*” (1975, nr 7) i książki S. Barańczaka: *Czytelnik ubezwłasnowolniony. Perswazja w masowej kulturze literackiej PRL* oraz *Książki najgorsze*.

całkowitą różnicą jakości i tak oto rozwodniona prawda zwraca się przeciwko wyższej jako jej parodia”³⁴.

Miłoszowi kultura masowa zwykle bardziej niż z ustrojem demokratycznym kojarzyła się z pospolitym nihilizmem jako formą ideologii. Rezerwa Miłosza wynikała z przekonania, że kultura masowa jest jednym z podstawowych kanałów rozpowszechniania myślowych stereotypów. Po 18 latach powtórzył intuicje zawarte w *Ziemi Ulro*, dotyczące procesów degradacji kulturowej: „Najpierw umysły wybredne zajmujące się literaturą i sztuką, potem ich światopogląd przenika stopniami do coraz szerszych kręgów, aż wreszcie staje się własnością kultury masowej tudzież znakiem rozpoznawczym umysłów pospolitych”³⁵. Miłosz zakłada jako naturalny taki stan społeczeństwa, w którym obok jednostek duchowo wolnych i wyemancypowanych, a dzięki temu uprzywilejowanych, bo mniej uzależnionych od masowości, istnieją inne, zdane na pospolitość.

Już jednak w 2002 roku, starając się pogodzić wymienione sprzeczności, zauważa łączność kultury wysokiej z masową — przeprowadza jej swoistą krytykę i obronę zarazem. W ten sposób poeta myśliciel realizuje ideę „łączenia rozłącznego”³⁶. W refleksji nad masową kulturą nie zatrzymuje się bynajmniej na wstępnym etapie i poziomie myślenia o tym zjawisku. Nie będąc entuzjastą ani promotorem, chce rozumieć jego miejsce we współczesnym świecie. W charakterystyczny dla siebie sposób wybiera pośredni punkt widzenia: ani nie ignoruje istnienia kultury masowej, ani nie nadaje jej statusu pseudokultury. Utrzymuje, że „Kultura masowa zdaje się zagrażać wszelkiej więzi z tym, co było dawno. Ale może i tak się zdarzyć, że kultura masowa jest częścią nawiązywania kontaktu z ludźmi i zdarzeniami minionego czasu przez masy ludzkie [...]. Związki kultury masowej z kulturą wysoką są bardzo zawiłe i mój długi

³⁴ C. MIŁOSZ: *Ziemia Ulro...*, s. 101.

³⁵ C. MIŁOSZ: *Piesek...*, s. 40.

³⁶ T. SŁAWEK: *Żaglowiec...*, s. 40.

pobyt w Ameryce nie usposobił mnie negatywnie do szans poezji trudnej albo trudnego malarstwa”³⁷.

Swoje potyczki z różnymi formami ideologii, religii, kultury i sztuki Miłosz podsumował, wyrażając następujące pragnienie: „Rozumie, gdzie jesteś, rozumie. Jakże chciałbym, żeby kiedyś nazwano mnie człowiekiem rozumnym. [...] Wolę widzieć w tym wszystkim [we władzy, w ideologiach we wierzeniach, w obyczajach, w masowej kulturze — K.K.] niedostateczną siłę rozumu pokonanego przez popędy i pasję”³⁸. Można sądzić, iż w tym względzie pisarzowi skutecznie udało się znaleźć porozumienie z następnymi pokoleniami czytelników³⁹.

³⁷ C. MIŁOŚZ: *O podróżach w czasie*. Wybór J. GROMEK. Kraków 2004, s. 17–18.

³⁸ C. MIŁOŚZ: *Piesek...*, s. 162.

³⁹ Por.: *Zniewolony umysł 2. Neoliberalizm i jego krytyki*. Red. E. MAJEWSKA, J. SOWA. Kraków 2007; *Rodzinna Europa. Pięć minut później*. Red. A. KAŁUŻA, G. JANKOWICZ. Kraków 2011.

Potęga pamięci

Kulturotwórcza funkcja pamięci w pisarstwie Tymona Terleckiego

Ale chwila pamięci jest niepokonana

C. Miłosz: *Mistrz z tomu Król Popiel i inne wiersze*

Omawiając ten wątek pisarstwa Tymona Terleckiego, który dotyczy funkcji pamięci i sztuki jej przywoływania oraz ożywiania w ramach tej wielostronnej twórczości, należałoby zacząć od zacytowania autorskiego *credo* w tej kwestii: „Przeciw literaturze wspomnień podnosiły się wśród nas głosy neurastenicznego krytycyzmu. A przecież wspomnianie, wiązanie czasów z czasami, cała funkcja pamięci jest równie naturalna i ważna, jak przedłużanie gatunku, jak wiązanie pokoleń z pokoleniami. Są to dwa plany, biologiczny i duchowy tej samej sprawy [...]”.

Bez pamięci nie ma kultury. Bez pamięci nie ma narodu. Bez pamięci nie ma osobowości ludzkiej. Kto nie pamięta i nie wspomina, kto nie gromadzi, nie przyswaja, nie ocenia krytycznie zapisów pamięci, ten jest poza wspólnotą kulturalną i poza zbiorowością narodową, ten nie określił nawet obszaru i stanu posiadania własnego ja¹.

Można sądzić, że dzięki przyjęciu tej dyrektywy Terlecki w świadomości kulturowej i literackiej drugiej połowy ubiegłego wieku stał się klasykiem idei doniosłego znaczenia świadectw zbiorowej i indywidualnej pamięci w warunkach emigracji², promieniowania jej na kraj, a także zachował tę pozycję w literaturze polskiej po cezurze w 1989 roku.

W dorobku Terleckiego w pełni realizuje się program mówiący, że czemuś zaświadczyć — to wejść do szeregu

¹ T. TERLECKI: *Spotkania ze swoimi*. Red. J. DEGLER. Wrocław 1999, s. 95.

² Nowszą dokumentację tej problematyki zawiera tom: *Tymon Terlecki — etos emigranta*. Red. J. KRYSZAK i M. MROCZKOWSKA. Toruń 2004.

sprawiedliwych. Ale nie tylko dlatego pisarstwo to jest jednym z ważniejszych literackich świadectw narodowej kultury dwudziestego wieku, zdecydowanie wykraczającym poza sytuacyjne funkcje pisarstwa emigracyjnego. Cechuje się ono wyrazistą transgresywnością wobec funkcji życia literackiego na obczyźnie i skutecznie transmituje starsze i nowsze treści polskiej kultury w czasie nam współczesne, przenosząc treści z prywatnej do zbiorowej pamięci.

Jednym z zadań, jakie postawiłem przed niniejszymi refleksjami, jest zwrócenie uwagi na tę domenę twórczości Terleckiego, która stała się sztuką zarówno dokładnej, jak i intelektualnie wiarygodnej, a zarazem oryginalnej i literacko frapującej deskrypcji osób, miejsc, zjawisk i dzieł dwudziestowiecznej kultury polskiej. Niewątpliwie, zainteresowanie budzi też wymieniony zespół cech tego pisarstwa, rozpatrywany w kontekście stanu i stylu współczesnej, ubiegłowiecznej kultury, jej przeobrażeń, a także towarzyszących im tendencji. Do spraw tych powrócę w końcowej partii tego rozdziału.

Określając obszar i zakres przedstawionych uwag, zaznaczę na wstępie, że nie będą to świadectwa ani całości systemu poglądów teatrologicznych, ani krytycznoliterackich autora *Szukania równowagi*, ani też ich społecznej recepcji. Zatem interesuje mnie bardziej prezentowanie przez Terleckiego określonej wizji kultury, jej uniwersalnego statusu, którego pisarz był uważnym, a zarazem inteligentnym komentatorem. W jego twórczości objawiło się to przekazem silnie spersonalizowanych powidoków przejawów życia kulturalnego w przeszłości, ich długoletnim i systematycznym gromadzeniem, uzupełnianiem oraz katalogowaniem. Z tego względu można stwierdzić, że Terlecki dzięki swej wielostronnej twórczości pisarskiej oraz działalności naukowej i organizatorskiej zasłużył, jak mało kto w minionym stuleciu, na szlachetny tytuł kustosa i badacza kultury polskiej zarówno w kraju, jak i na emigracji.

Sztuka pisarska autora biografii Heleny Modrzejewskiej polegała na szczęśliwym połączeniu opisywanego z talentem detalu z odmalowywaniem szczegółów w całość celnie

syntetyzującą opisywane zjawisko. Pamiętając o tej cesze, odślaniamy reguły poetyki tekstów Terleckiego oraz ich podstawowe wartości: dokumentarne i intelektualne bogactwo, a także uniwersalność rozumianą w najgłębiej filozoficznym sensie tego słowa.

Dla zilustrowania tych cech warsztatu pisarskiego autora oraz istoty jego twórczości można się posłużyć — z konieczności tylko kilkoma — modelowymi w tym względzie przykładami. Przedstawiony temat i jego egzemplifikację traktuję na razie nader roboczo. Nie wątpię, iż wątki tu zarysowane znajdą rozwinięcie w innych publikacjach powstałych w przyszłości. Podane przykłady pochodzą z różnorodnych obszarów bogatej aktywności pisarskiej Terleckiego. Dotyczą lwowskich juveniliów biograficznych, epizodów wojennych, ale też wchodzą w zakres późniejszych tekstów krytyczno-literackich i teatrologicznych.

Warto więc zwrócić uwagę na prawdziwie mistrzowski i faktograficznie bardzo bogaty opis entourage'u prelekcji, którą wygłosił Józef Wittlin dla młodzieży szkolnej we Lwowie w 1922 roku. Warto docenić zapamiętane przez siedemnastoletniego ucznia szczegóły, ale warto też zauważyć, że jest to chyba udana próba naśladowania dokładnego i powolnego ruchu prowadzenia kamery filmowej, rejestrującej odległe fakty, ale i przybliżającej ich lokalny klimat. Narracja wspomnienia o Wittlinie ogarnia mnóstwo szczegółów „fotografowanego pamięcią” planu wydarzeń. Uderza sugestywność przedstawienia również niezwykle, swoistego lokalnego kolorytu miejsca, najpierw obrazu przestrzeni miejskiej, a później szczegółów wnętrza sali kinowej, jej widowni, wreszcie — portretu prelegenta. W tych akapitach wspomnienia Terleckiego łączy się rzeczowy styl samego Wittlina z eseju *Mój Lwów* ze stylem, jak miemam, wizualnych arcydzieł filmowych Federica Felliniego czy też obrazu *Kino „Paradiso”* w reżyserii Giuseppe Tornatorego: „Po minięciu Głównej Poczty i Ossolineum zanurzonego powyżej kopuły w zielono-liściastej wodzie był już wylot fredrowskiej Chorażczyzny i na jej drugim końcu kino Apollo.

Ten kinoteatr [...] prowadził podwójne życie. Na co dzień wyświetlano w nim filmy, od święta pełnił rolę filharmonii, w której odbywały się koncerty. Dwuznaczność jego przeznaczenia odzwierciedlała się we wnętrzu. Pod ścianą głębną secesyjnego pudła wznosiła się niezwykle wysoka estrada z mosiężnym ogrodzeniem (nigdy równie wysokiego nie widziałem, a może to tylko perspektywa czasu na przekór prawom fizycznym tak ją podwyższa?). Na estradzie, trochę bokiem, stał wielki ekran prawie sięgający sufitu. W jakiejś chwili pod tym białym nieboskłonem stanął drobny, asteniczny pan, nie tak bardzo od nas starszy i — jeśli coś się nie mąci w wewnętrznym widzeniu — już zagrożony łysiną. Zaczął mówić cichym, śpiewnym głosem. Przez cud czy kaprys wyostrzonej emocją pamięci zapamiętałem do dziś jego pierwsze słowa »Tragedia grecka była obrzędem jak msza święta...«³.

Oto inny bardzo plastyczny literacki portret poety, tym razem drugo- czy trzeciorzędnego, ale zarazem człowieka reprezentującego dość niezwykłą i niepowседневną osobowość. W opinii Terleckiego, wyznawcy literackiego personalizmu, było to wystarczającym powodem, aby się wczytać w tę lirykę, wydobyć ją z zapomnienia i nobilitować w przychylnym wspomnieniu.

Nota bene była to reguła metody krytyki literackiej i artystycznej uprawianej przez Terleckiego, którą opisał już Krzysztof Dybcia⁴, stale zasługująca na osobną uwagę. Przywoływane wspomnienie Terleckiego dotyczy spotkań z Antonim Bogusławskim i zachowania tegoż w obliczu wojennej klęski Francji i straconych złudzeń polskich emigrantów. W tym miejscu nie sposób na zasadzie kontrpunktu nie przypomnieć podobnych obrazów i wątków *Szkiców piórkiem* Andrzeja Bobkowskiego: „zdarzyło się to w nie bardzo podłym mieście Libourne, niedaleko Bordeaux, na ostatnim postoju rządu polskiego przed ewakuacją do

³ T. TERLECKI: *Spotkania ze swoimi...*, s. 76–77.

⁴ Por. K. DYBCIAK: *Personalistyczna krytyka literacka. Teoria i opis nurtu z lat trzydziestych*. Wrocław 1981; IDEM: *Przedmowa*. W: T. TERLECKI: *Krytyka personalistyczna. Egzystencjalizm chrześcijański*. Warszawa 1987.

Anglii. Francja się waliła, właściwie rozłaziła się jak zetłale płótno, Pétain drżącym głosem obwieścił kapitulację, nie mieliśmy najbledszego wyobrażenia, co się z nimi stanie, moi najbliżsi towarzysze losu kłopotali się o ubrania cywilne, by na piechotę przebijać się do Hiszpanii. Zgubiony, obolały spotkałem Bogusławskiego na podwórcu jakichś koszar czy zarekwirowanej dla celów wojskowych szkoły. Siedział na porzuconym tobole i beztrosko dowcipkował, po swojemu opowiadał historie, jedną pocieszniejszą od drugiej. Wtedy było to dla mnie głęboko raniące. Dziś wiem, że tak się objawiała jego biologiczna siła, że w ten sposób dawał odpór klęsce nie pierwszej, którą widział w życiu, i nie ostatniej, że taka była szczególna alchemia jego męstwa. Być może męstwo uśmiechnięte jest jeszcze trudniejsze niż to, które marszczy brwi i zasępia świat”⁵.

A oto próbka wyrazistej sygnatury Terleckiego z dziedziny teatrologii. Bardzo liczne podobne przykłady zawiera tom *Rzeczy teatralne* (1984). Na potrzeby naszego wywodu musi wystarczyć jeden, ale za to kapitalny pod każdym względem — i w ogóle, i w szczególe — opis lwowskiego spektaklu sztuki George’a Bernarda Shawa *Czarna dama z sonetów* w reżyserii Wilama Horzycy. Dosłownie tylko kilka detali przedstawionych w wybranym literackim fleszu odzwierciedla charakter i efekt tej inscenizacji. Chodzi zarówno o jej plusy, jak i wady, o walory oraz o niedociągnięcia. W sumie składają się na dokładny wizerunek Horzycy, cenny zapewne dla historyków teatru i historyków kultury, ale też odpowiednio, choć skrótowo, plasujący to przedstawienie w dziejach polskiego teatru. Recenzja Terleckiego zamieszczona w „Słowie Polskim” i włączona później do wspomnienia o Wilamie Horzycy, zawiera między innymi taki *passus*: „Horzyca kazał Życzkowskiej jako »Czarnej Damie«, czyli królowej Elżbiecie, naśladować Modrzejewską w scenie snu somnambulicznego z *Makbeta*, powtarzać jej niepowtarzalny gest ocierania rąk z krwi. Krasnowiecki jako Szekspir miał za dużo zębów w ustach,

⁵ T. TERLECKI: *Spotkania ze swoimi...*, s. 123–124.

a za mało umiał rolę, niezbyt pojmował jej zachwycający wdzięk i dowcip”⁶.

W cytowanej recenzji do głosu dochodzą oczywiście też fachowe, *stricte* profesjonalne opinie na temat zasad inscenizacji, ruchu scenicznego itp. w tym spektaklu. Wszystko to, co składało się na rozbudowany warsztat analizy teatrologicznej⁷. Można więc powiedzieć, że Terlecki jako recenzent teatralny reprezentował dość zasadnicze przeciwieństwo, ale i uzupełnienie krytyki, którą uprawiał Tadeusz Boy-Żeleński — modelu nader zdawkowego wobec kryteriów rodem z teatrologii, głównie bowiem nastawionego na analizę akcji i fabuły oraz związanych z tym wniosków socjologicznych, psychospołecznych, obyczajowych itp. Natomiast autor *Rzeczy teatralnych* dokładnie opisuje spektakle, ich główne elementy strukturalne, grę aktorów, koncepcję reżyserską. Terlecki nawet wtedy, gdy jakiegoś wybitnego aktora wspomina, opisując jego zachowanie poza sceną, w kulisach, w garderobie czy podczas tylko deklamacji „zza stołu” na jakimś wieczorze poetyckim, tworzy nader wyraziste portrety aktorów, które łatwo przenieść wyobraźnią do akcji scenicznej z udziałem danego wykonawcy. Z Juliusz Osterwą było tak: „Poznałem go osobiście podczas przedstawienia tego utworu [Wyzwolenia Stanisława Wyspiańskiego — K.K.] w Krakowie, w dwudziestopięciolecie śmierci poety. Siedział w wielkiej, kwadratowej garderobie, jak król w czasie *levée*. Fryzjer kręcił rurkami misterne loki z jego własnych włosów, garderobiani wciągał czy poprawiał czarne pończochy. Sam Osterwa się uśmiechał i blaski spojrzeń z monarszą rozrzutnością, jakby bez poczucia ich ceny. Było w tym wszystkim coś szokującego i olśniewającego. [...]”

Niezbyt daleko granicy wrześnieowej, która stała się granicą życia i śmierci dla nas wszystkich — Osterwa nakłonił mnie do wspólnego wystąpienia. Którejs niedzieli [...] zainscenizował w »Reducie« lekturę misterium Oskara

⁶ Ibidem, s. 300.

⁷ Por. E. KALEMBA-KASPRZAK: *Tymon Terlecki — krytyk teatralny*. W: *Krytycy teatralni XX wieku. Postawy i światopoglądy*. Red. E. UDALSKA. Wrocław 1992.

Miłosza *Don Miguel Manara* w pięknym przekładzie Bronisławy Ostrowskiej [...] czytał, sam jeden, jakby śpiewał na kilka głosów, jakby grał na kilku instrumentach. Odmienił to misterium oparte na motywie Don Juana, odsłaniające jego sens religijny — jakby w Bachowską kantatę”⁸.

Wiele konkretnych wspomnień wprowadza Terlecki w swoich pismach za pomocą frazy „Widzę dokładnie tę chwilę...” lub „Pamiętam dobrze, że...”⁹. Akcentując szczególną rolę faktograficznej, wręcz „fotograficznej”, pamięci Terleckiego, godzi się jednak mocno podkreślić tę cechę, że wspomnienia owe nigdy pod jego piórem nie stają się „wspominactwem” (takie określenie pada w *Spotkaniach ze swoimi* na stronie 311), wspomnianiem literacko trywialnym i intelektualnie mało płodnym. Gdy mowa o funkcji pamięci w pisarstwie Terleckiego, należy zaakcentować to, że poszczególne fakty i wydarzenia, które tak doskonale pisarz zapamiętał i zgromadził w swoich tekstach, nie są sprowadzane li tylko do formy anegdoty bądź plotki (nawet w ich najszlachetniejszej roli, jak w *Plotce o „Weselu”* Boya-Żeleńskiego). Terlecki buduje z nich całośćkę poznawczą zintegrowaną wokół jakiejś idei, racji, tezy, nierzadko aktualnej do dziś. Wszystkie spotkania z bohaterami własnych wspomnień pisarz przedstawia jako ślady trwałej obecności tych osób w kulturze oraz jako potencjalne impulsy współczesnych zobowiązań (kulturowych, mentalnych, etycznych itp.) wobec przyszłości.

Jedną z istotnych cech pisarstwa Terleckiego, dobrze widoczną w dużych formach wypowiedzi — w esejach, w artykułach publicystycznych, które *nota bene* dominują w jego twórczości — jest harmonijne likwidowanie dystansu pomiędzy „powszedniością a wiecznością”¹⁰, między incydem a *universum*. Dzięki osiągnięciu stanu swoistej homeostazy między biegunami tych opozycji wspomnieniowe teksty Terleckiego są nie tylko indywidualnymi posto-

⁸ T. TERLECKI: *Spotkania ze swoimi...*, s. 266–267.

⁹ Ibidem, s. 299.

¹⁰ T. TERLECKI: *Szukanie równowagi. Szkice literackie i publicystyczne*. Londyn 1988, s. 157.

jami pamięci, lecz także stają się ekskursami na temat przeszłości o trwałym i ponadindywidualnym charakterze. Przywoływana przez pisarza świadomość pamięci o faktach i osobach, o szczegółach i procesach, o wydarzeniach i zjawiskach, bywa zwykle wprzęgnięta (przy czym formacja słowotwórcza „wprzęg” to jedno ze słów kluczy krytycznego języka autora *Szukania równowagi*) i włączona w jego dyskurs literaturoznawczy, teatrologiczny czy kulturoznawczy.

Wspomnieniowe pisarstwo Terleckiego jest przykładem szczęśliwego sprzężenia smaku detalu z umiejętnością uogólniania. Przytoczone przykłady przekonują o roli szczegółu i funkcji pamięci w konstruowaniu syntetycznych wniosków. Ale i ruch w odwrotnym kierunku decyduje o urodzie tekstów Terleckiego. Pisarz potrafi „kontury uogólnień nasycić kolorem rzeczywistości”¹¹, czego liczne przykłady znajdujemy w jego książkach wspomnieniowych, począwszy od tomu *Ludzie, książki, kulisy* (1960) aż do pośmiertnie opublikowanego *Zaproszenia do podróży* (2006). Niezwykłym przykładem tej metody może też być esej o Andrzeju Bobkowskim. W tym przypadku Terlecki z jednorazowego, krótkiego osobistego spotkania z autorem *Coco de Oro* potrafił wysnuć tekst na ćwierć setki stron.

Jako krytykowi występującemu we wspomnianych tu rolach przyświecała mu iście personalistyczna strategia opisu, polegająca na tym, że prezentowane przezeń charakterystyki dokonań różnych artystów z reguły dają się traktować jako wypowiedzi w większej lub mniejszej mierze empatyczne, a zarazem poniekąd autotematyczne, bo występujące jako komentarze osobistej metody krytycznej i własnego pisarstwa. Można do praktyki literackiej Tymona Terleckiego, do istoty twórczych dylematów wyrażanych w jego publicystyce i eseistyce, odnieść sformułowania, którymi określał sytuację innych pisarzy czy artystów. Na przykład, referując znajomość ze Stefanią Zahorską oraz punktując znamiona jej metody tworzenia, Terlecki docenia tę pisarkę. *Nota bene* krytyk ten zazwyczaj chwali artystów, jeżeli już

¹¹ Ibidem, s. 166.

decyduje się włączyć ich sylwetki do swoich memuarów. Jest to więc krytyka w dużym stopniu utożsamiająca się ze swoim przedmiotem, posługująca się stylem i metodą *critique d'identification*, ze wszystkimi atutami i ograniczeniami tej metody, daje komentarze empatyczne i sympatyczne na ogół: „Zahorska uznała, że relacja o osobistych doświadczeniach nie wystarcza, że trzeba przeniknąć pod powierzchnię doświadczonych zjawisk, nawet jeżeli odcisnęły się [...] ostrym obrazem [...]. Trzeba rozpoznać przyczyny, intelektem przeświecić mechanizm rzeczywistości”¹².

Tak sformułowana opinia wyraża filozoficzne założenia pisarstwa Terleckiego i miejsce pamięci oraz sposobów posługiwania się ową kategorią w tym systemie estetycznym i światopoglądowym. Personalizm reprezentowany przez Terleckiego to produkt tej tradycji i kultury (europejskiej, euroatlantyckiej), której cechy pisarz ten ustawia w następującej kolejności: ważność osoby ludzkiej, znaczenie związku społecznego i ranga związku kulturalnego¹³.

Redaktor *Literatury polskiej na obczyźnie 1940–1960* — przygotowanie tego dzieła to nie tylko konkretna akcja naukowa, ale również swoisty pomnik kultury — występując jako publicysta polityczny, historyk teatru i literatury, eseista i krytyk literacki, a także jako memuarysta, harmonijnie uwzględniał wpływ wymienionych czynników na kształt życia społecznego, na sensy dzieł sztuki oraz biografię ich autorów, ale też na zakorzenienie wszystkich tych sfer w kulturze. Niezbędnym katalizatorem owych zjawisk i procesów jest pamięć, częściej zbiorowa niż indywidualna. Bez funkcjonowania pamięci nie ma uczestniczenia w kulturze. W koncepcji antropologicznej takich pisarzy jak Terlecki pamięć nie stanowi życiowego balastu ani nie spełnia funkcji opresyjnej, nie jawi się jako dokuczliwe więzy tradycji, lecz bywa raczej pasem lub kołem ratunkowym egzystencji, znacznie ją ułatwiającym i wzbogacającym.

¹² T. TERLECKI: *Spotkania ze swoimi...*, s. 139–140.

¹³ POR. T. TERLECKI: *Europejskość i odrębność kultury polskiej*. W: IDEM: *Shukanie równowagi...*, s. 10.

Można zatem uznać, że — zdaniem Terleckiego — najbardziej wartościowa postać i forma krytycznej pamięci (badawczej, historycznej, poznawczej itp.) podejmuje zadanie zbadania relacji zachodzących pomiędzy faktami przeszłości i teraźniejszości a przyszłością. Pamięć eseisty, publicysty lub naukowca spełnia tę doniosłą funkcję: każdorazowej intelektualnej aktywizacji obrazu przeszłości z punktu widzenia teraźniejszości, a nawet być może przyszłości. Obraz ten powinien zawierać „uogólnioną prawdę o życiu i człowieku, dzieło na temat przeszłości może otwierać niespodziewany widok na rzeczywistość w ogóle, więc też na przyszłość...”¹⁴. I w tym sensie rozumiana, wielostronnie zrównoważona z wielu punktów widzenia, pamięć o przeszłości — przekonuje swoją eseistyką Terlecki — buduje przyszłość, wytwarza kulturę, określa jej typ i styl, wyznacza konstytuujące ją wartości.

Taki zatem tok rozumowania przyjmuje przedstawiona przez Terleckiego rekonstrukcja kulturowej genealogii twórczości Beaty Obertyńskiej. Krytyk wyjaśnia, iż w jej poezji, w jej języku poetyckim, nie ma „przeciwieństwa między wsią a miastem, między przeszłością a teraźniejszością”¹⁵, pomiędzy kulturą sielską a zurbanizowaną. Terlecki bardzo wysoko sobie ceni taką integralną lirykę. Może nawet nazbyt patetycznie pisze o niej: „Nie o każdej poezji można powiedzieć to, co wolno powiedzieć o jej poezji — że jest to Polska, jej »przedwczoraj« i »wczoraj«, jakaś część jej »dzisiaj« i jej »zawsze«”¹⁶. Zostaje więc powtórzony częsty motyw pisarstwa Terleckiego: pamięć ożywiająca przeszłość w służbie przyszłości.

Nie chodzi krytykowi bynajmniej o to, aby owa przeszłość stała się mózgowym tumorem, tak jak ją często widzą postmoderniści. By ciążyła myślom współczesnych ludzi, by odbierała im swobodny oddech i krępowała im życie. Idzie o to, aby właściwie sfunkcjonalizowana, przyswojona, zinte-

¹⁴ T. TERLECKI: *Spotkania ze swoimi...*, s. 237.

¹⁵ Ibidem, s. 242.

¹⁶ Ibidem, s. 244.

rioryzowana, mogła uczyć właściwych zachowań, budować tożsamość, pomagała wyciągać słuszne wnioski, społecznie integrować, korygować praktyki życiowe, po prostu występować jako „historia — wieczna korektorka życia”, działać w stylu i ramach światopoglądu nie tyle może umiarkowanie konserwatywnego, ile po prostu racjonalnego.

Pisarstwo Terleckiego może wydawać się w dzisiejszych czasach cokolwiek tradycyjne, ponieważ ten eseista i autor wspomnień nie unika dość tradycyjnego biografizmu, przedstawiając zwykle dramatyczne przeżycia portretowanych osób. Były one twórcze w kulturze dlatego, że prezentowały postawę kontrydiktoryjności wobec statystycznie dominujących tendencji epoki. Personalizm jako filozoficzną postawę autora wspomnień charakteryzuje następujące *credo* twórcze: „Chodzi przede wszystkim o dramat wewnętrzny, o dramat sumienia politycznego, nie o historię faktów wewnętrznych”¹⁷. W tej kwestii Terlecki łatwo zgodziłby się z historykami ze szkoły Annales, że zarówno los osobisty, jak i procesy historyczne „są poza powłoką wydarzeń”¹⁸. Dlatego też Terlecki, mając za podstawę swego pisarstwa personalizm, nie stroni od informacji biograficznych na temat swoich bohaterów.

Reminiscencje najczęściej służą autorowi do odtworzenia i po prostu literackiego przedstawienia dramatu losów osobowości i osobistości na swój sposób osobliwych i dzięki temu interesujących, a nierzadko wybitnych i zasłużonych dla kultury. Personalistyczna strategia wspomnień Terleckiego polega na odtworzeniu wewnętrznej historii osoby twórczej, historii jej życia emocjonalnego, rozwoju wyobrazni artystycznej itp. Co ważne, pisarz bynajmniej nie zapomina przy tych rekonstrukcjach osobowości o wpływie czynników *stricte* artystycznych; gdy tworzy charakterystyki wybitnych bądź też tylko ciekawych artystów, pamięta, że „dotyczy to nie tylko samej istoty duchowej, najgłębszych

¹⁷ T. TERLECKI: *Szukanie równowagi...*, s. 96.

¹⁸ F. BRAUDEL: *Historia i trwanie*. Przeł. B. GEREMEK. Warszawa 1971, s. 336.

pokładów osobowości, ale jej przejawów pozornie zewnętrznych, pozornie niezależnych — stylu i formy”¹⁹.

Tak więc te ogólne założenia opisu odnoszą się nie tylko do struktur narracyjnych Josepha Conrada, ale też w równym stopniu do architektury i sztuki mauretańskiej czy barokowej w Hiszpanii, a także do totemicznych rękodzieł ludów afrykańskich, opisanych w ostatnio wydanym tomie wspomnień Terleckiego *Zaproszenie do podróży. Szkice o miastach i kulturach* (Gdańsk 2006). Wspominane przez Terleckiego obrazy rzeczywistości bywają z reguły zrównoważone: są w nich obecne zarówno elementy wewnętrzne, jak i zewnętrzne.

Pisarstwo Terleckiego dowodzi także faktu, że pamięć przeszłości nierzadko przystaje do teraźniejszości. Teza ta przejawia się nie tylko wtedy, gdy Terlecki traktuje o wieszczach (esej *Mickiewicz i my* w tomie *Szukanie równowagi*). Także lektura choćby pochodzącego z lat sześćdziesiątych ubiegłego wieku *Dziennika z Ghany* pozwala stwierdzić, jak w gruncie rzeczy, pomimo pozornie rewolucyjnych przemian, do dziś niewiele zmieniło się w centrum Afryki (warto przywołać *Heban* Ryszarda Kapuścińskiego).

Wymienione przykłady, pochodzące z tak przecież różnorodnych sfer życia i współczesnej świadomości, potwierdzają ścisły związek fenomenu wspomnienia przeszłości z praktyką społeczną. To niebagatelna funkcja wspomnień, dlatego również w tym kontekście należy postrzegać rolę oraz kunszt memuarystycznej sztuki Tymona Terleckiego.

Po prostu może ona spełniać ważne funkcje egzystencjalne. Wydobywanie wspomnień z pamięci nie dokonuje się bowiem bezpośrednio. Jest zmediatyzowane przez wymogi życia; jak pisze Barbara Skarga — „przez świadomość zwróconą ku działaniu i przez wiedzę, którą stworzono jako instrument działania”²⁰. Należy wiedzieć, że pamięć i wspomnienia jako budulec kultury wcale nie muszą być „uwię-

¹⁹ T. TERLECKI: *Szukanie równowagi...*, s. 247.

²⁰ B. SKARGA: *Czas i trwanie. Studia o Bergsonie*. Warszawa 1982, s. 115.

zione w świecie rzeczy martwych [...] historyk może kreślić osady — i to w pełni zasadne — wobec teraźniejszości”²¹.

Jak więc widać, wspomnianie i temat pamięci w pisarstwie Terleckiego nie pozostają bez związku ze stanem współczesnej kultury, z jej poznawczymi dylematami oraz dominującymi tendencjami i nurtami. Obok zakwestionowania utartych paradygmatów myślenia historycznego (Michel Foucault, Hayden White i inni) wyrażane są diagnozy kryzysów bądź tylko przesilen w kulturze dwudziestego wieku. Przyczyny tego stanu rzeczy upatruje się w odsunięciu roli pamięci zbiorowej oraz idei wspólnotowych w życiu społecznym (teksty Charlesa Taylora, Alasdaira MacIntyre’a, Michaela Oakeshotta), porozrywaniu ważnych nici tradycji. Kultura jest między innymi walką o stan pamięci. W tym kontekście filozof przypomina: „Jeżeli kultura [...] jest zbiorową pamięcią, ciągłością dziedzictwa, stłumienie jednego ze źródeł musi doprowadzić do wynaturzenia”²². Do typowych elementów dwudziestowiecznej kondycji ludzkiej należy „daleko posunięta izolacja wszystkiego i wszystkich, zwykła bezpośredniość istnienia [...] i prawie totalna niezdolność pamiętania”²³. Pisarstwo Terleckiego w widomy sposób może zapobiegać takiemu stanowi i powstawaniu podobnych napięć w zachowaniach międzyludzkich.

Na koniec rozważań należałoby się odwołać do tych aspektów dwudziestowiecznej nowoczesności literackiej, które pozwalają twórczość Terleckiego umieścić w jej szerszym historycznym i kulturowym kontekście. Interesującym przyczynkiem do charakterystyki pisarstwa Terleckiego jest porównanie z postawą Witolda Gombrowicza i odpowiedź na pytanie, co podzieliło obu pisarzy w wartościowaniu literatury i ogólnie — kultury. W tej kwestii Jerzy Jarzębski stwierdza: „Terlecki objawia się [...] jako jeden z prekursorów emigranckiego myślenia o kulturze światowej w kate-

²¹ F. BRAUDEL: *Historia i trwanie...*, s. 335.

²² B. SKARGA: *Tożsamość i różnica. Eseje metafizyczne*. Kraków 1997, s. 93.

²³ M. PRAZ: *Mnemosyne. Rzecz o powinowactwie literatury i sztuk plastycznych*. Przeł. W. JEKIEL. Warszawa 1981, s. 252—253.

goriach Całości [...] świadectw potwierdzających Terleckiego tęsknotę do Całości jest bardzo wiele”²⁴. Badacz wskazuje na wypowiedzi Terleckiego o Mickiewiczu i artykuł *O religię kultury* (1946).

W świetle argumentów, które przedstawia Jarzębski, warto postawić tezę, iż estetykę Tymona Terleckiego można uznać za właściwą wczesnej fazie nowoczesności, ale wtedy poglądy Gombrowicza trzeba by zakwalifikować do jej późnego okresu. „Terlecki stara się widzieć wszędzie układy elementów powiązanych ścisłymi zależnościami i tworzących sensowne struktury, podczas gdy Gombrowicz prowokacyjnie dostrzega raczej fragmenty, rozpad całości”²⁵. To pozwala nam przypisać autora *Kosmosu* do myśli postmodernistycznej i uznać tę twórczość za jej antecedencję i prekursorstwo w tym zakresie²⁶. Natomiast pisma Terleckiego należałoby przypisać przed- i tużpowojennej (po 1945 roku) nowoczesności, kiedy to — jak zauważa Jarzębski: „Terlecki ze swoim pietyzmem dla całościowego ładu, obejmującego świat kultury zachodniej, miał swoją »lokalną«, związaną ze swoim czasem rację [i — K.K.] nie można odmawiać słuszności twierdzeniom, na mocy których Polakom przyznawało się prawo przynależności do wielkiej rodziny europejskiej”²⁷. Podobnie widzi to Wojciech Ligęza, gdy stwierdza: „Tymon Terlecki dramat emigracji [...] wiąże z wartościami kultury europejskiej”²⁸.

Należałoby wszakże dodać, iż na tym właśnie etapie dwudziestowiecznego modernizmu pisarstwo Terleckiego zatrzymuje się niejako w naturalny, formacyjno-generacyjny sposób. Ten stan rzeczy tak określiła Ewa Wiegandt: „Publi-

²⁴ J. JARZĘBSKI: *Tymona Terleckiego spór z Gombrowiczem*. W: *Tymon Terlecki. Pamięć i sumienie emigracji*. Red. J. JARZĘBSKI, A. JUSZCZYK. Przemyśl 2009, s. 77.

²⁵ Ibidem, s. 80.

²⁶ Por. K. KRASUSKI: *Antecedencje ponowoczesności w literaturze polskiej*. W: IDEM: *Dylematy współczesności literackiej. Studia i szkice o literaturze polskiej drugiej połowy XX wieku*. Katowice 2005, s. 58—65.

²⁷ J. JARZĘBSKI: *Tymona Terleckiego spór...*, s. 82.

²⁸ W. LIGĘZA: *O sztuce pisarskiej w eseistyce i krytyce Tymona Terleckiego*. W: *Tymon Terlecki. Pamięć i sumienie...*, s. 134.

cystyką literacką [...] jest twórczość Tymona Terleckiego jako programotwórcy, krytyka i biografa »emigracji polskiej 1945 roku« [...] należał do przedwojennej formacji intelektualnej, dla której dogłębna znajomość europejskiej sztuki i jej tradycji oraz związane z tym postępowanie komparatystyczne było oczywistością”²⁹.

²⁹ E. WIEGANDT: *Biografizm w twórczości naukowej i krytycznej Tymona Terleckiego*. W: *Tymon Terlecki. Pamięć i sumienie...*, s. 274.

Paweł Hertz — polski Europejczyk

W kilka już lat po śmierci tego zasłużonego autora i współautora wielu nieprzecenionych dzieł oraz inicjatyw literackich przyszedł najwyższy czas, by przystąpić do podsumowania tej nadzwyczaj wielostronnej twórczości. Z powodu bogactwa literackiej spuścizny Pawła Hertza owe próby rekapitulacji całego jego dorobku będą wielowątkowe i muszą być dokonane na wielu płaszczyznach. Zamiar niniejszych uwag jest najskromniejszy, ale też może być dogodnym punktem wyjścia ujęć szerzej zaprojektowanych. W tym tekście interesuje mnie przede wszystkim typ i styl praktyki metaliterackiej pisarza, a także jego refleksje o obyczajach i kulturze rodaków oraz ta jej sfera, którą chciałbym określić jako postawę kustosza narodowej kultury. Kustosza, a więc funkcji nastawionej przede wszystkim na rejestrację i ochronę zabytków przeszłości, lecz przecież także pamiątek służących przyszłości. Ale nie chodzi tu bynajmniej tylko o ich zwykłą konserwację. *Nota bene* postawę autora *Miar i wag* (1978) można określić jako konserwatywną, a ściślej — neokonserwatywną. Problematykę tę ilustrują prawie wszystkie teksty Hertza, ale w sposób wręcz modelowy *Złuda nowości*, *Pochwała tradycjonalizmu*, *Strach przed prowincjonalizmem*, *O klasycyzmie*, *Mit śródziemnomorski, czyli niepokój o czas dzisiejszy* — szkice zawarte w tomie *Świat i dom* (1977). Pod piórem Hertza nie jest to konserwacja mumifikująca, zasklepiająca spojrzenie na dany przedmiot (dzieło, zjawisko życia literackiego), lecz go skutecznie odświeżająca. Adaptuje się tu fakty i wytwory kultury (słowa i rzeczy, konkrety i imponderabilia — to pary pojęć niezwykle znamienne

dla systemu myśli o kulturze autora *Ładu i nieładu* (1964)) w ramach określonej cezury historycznej czy też — szerzej pojmując tę kwestię — kontekstu kulturowego. Metodologiczne deklaracje Hertza w tym względzie brzmią tyleż jasno, co być może staroświecko, ale taka postawa wprost przystoi kustoszowi. Pisarz stwierdza: „Mnie interesuje [...] nie tyle literatura, co ów [...] horyzont, na którym niebo literatury styka się z czarną ziemią historii”; „W poczuciu naszym [...] poezja jak gdyby nieustannie miesza się z historią, a nawet niekiedy ją zastępuje”¹. Taki punkt spojrzenia na procesy, zjawiska i fakty bywa w sytuacji współczesnej humanistyki dwuznaczny. Czasem otwiera nowe horyzonty, innym razem — ogranicza widzenie. Tradycyjny historyzm w połączeniu z estetyką realizmu to charakterystyczna cecha umysłowości i języka Pawła Hertza, którą dzieli on ze swoją generacją i formacją intelektualną, poddaną znanym doświadczeniom historycznym. Dla większości przedstawicieli tego pokolenia historia i historyczność kultury, literatury, sztuki itp. stały się kategoriami naturalnymi, które zresztą dominowały w humanistyce dziewiętnastego wieku. Realistyczny gust Hertza (wszak to owoc estetyki klasycyzmu) objawia się także w odniesieniu do literatury okresu romantyzmu w sposób dowodzący, iż należy on do grona pilnych czytelników pism Stanisława Brzozowskiego: poszukuje w komentowanych utworach śladów ich zakorzenienia w rzeczywistości historycznej, kulturowej i w zwykłej codzienności. Dość radykalnie świat zmienił się od przełomu modernistycznego (wraz z nietzscheanizmem, bergsonizmem itp. prądami umysłowymi), a następnie w rezultacie społecznych doświadczeń wieku dwudziestego. Uważne spojrzenie Hertza na wiek poprzedni, dziewiętnasty, to — wydaje się — nie żaden kaprys czy ekstrawagancja we współczesnej dobie awangard i nowocześnieści, lecz świadomy wybór treści pozwalających zachować suwerenność, a zatem również tożsamość kulturową, ale także narodową w dobie zarówno sowietyzacji, jak

¹ P. HERTZ: *Domena polska*. Warszawa 1961, s. 155, 145.

i homogenizacji kultury w drugiej połowie dwudziestego stulecia. Były ważne powody — jak by powiedział Hans-Georg Gadamer — aby w takich warunkach patrzeć inaczej i wstecz. Ale i współcześnie toczą się podobne — nie analogiczne! — gry kulturowe, do których nawiązuje ostatnia książkowa publikacja Hertza: *Gra tego świata* (1997). Autorskie refleksje na temat sztuki i twórczości łatwo można przeciwstawić relatywizmowi oraz chaosowi aksjologicznemu i estetycznemu drugiej połowy dwudziestego wieku. Dzisiaj hasła o śmierci historii (Francis Fukuyama, postmoderniści) przeplatają się przecież z próbami rewitalizacji historycznych poetyk i polityk. W efekcie artyści, pisarze i uczeni (*vide* — *Pan Tadeusz* i *Katyn* Andrzeja Wajdy, powieści Teodora Parnickiego, „nowi historycy” — jak Hayden White) nie odcinają się bynajmniej od historii i wydarzenia z przeszłości próbują komentować w wypowiedziach artystycznych w coraz to bardziej pomysłowy i innowacyjny sposób.

Zasady konserwatywnego światopoglądu Hertza zdecydowanie wszak wyróżniają się spośród projektów ponowoczesnych innowatorów humanistyki. Zapewne nigdy nie przedstawiłby on treści tak liberalnych, jak oparte na literackich fantazmatach polskich po 1989 roku rozważania Marii Janion na temat ewentualności choćby metaforycznego rozstania z Polską. Nazbyt niepoważne byłoby też potraktowanie Europy jako przygody niedokończonej². Dla Hertza stabilna idea europeizmu (zbudowana na fundamencie kultur: judaistycznej, chrześcijańskiej, greckiej i rzymskiej) staje się domem i światem jedynym (przedstawionymi w wielokrotnie publikowanym esej *Europeizm i literatura polska*), a tradycyjna polskość jest idealną, otwartą wspólnotą. Trudno też wyobrazić sobie Hertza w roli kulturowego rewidenta przewartościującego utrwalone wartości mimo pewnej estymy dla pism Stanisława Brzozowskiego, czyta-

² Por. M. JANION: *Niesamowita słowiańszczyzna*. Kraków 2006, s. 301–337; Z. BAUMAN: *Europa — niedokończona przygoda*. Przeł. T. KUNZ. Kraków 2005.

nego głównie z powodu stanowiska wobec kultury narodowej. Hertz to nie rewizor, lecz skrupulatny kustosz tradycji, jej inwentaryzator, kolekcjoner, nieustrudzony komentator.

Między epokami dziewiętnastego stulecia

W odniesieniu do twórczości Hertza z całą pewnością można mówić o prawdziwym powołaniu do dzieła, które wykonał. Dowodzą tak pojętej misji społecznej i kulturalnej liczne fakty z biografii twórczej. Pomimo braku formalnego wykształcenia filologicznego, ba — braku nawet matury, bo młody Hertz zrejterował ze szkoły, jego refleksja zarówno nad przeszłością, jak i nad teraźniejszością literackiej kultury zdumiewa oryginalnością, głębią oraz dojrzałością. W niemałym stopniu łączy się z ideami i praktyką badawczą akademickich historyków literatury, a nierzadko je wyprzedza. Porównywalna jest w konstrukcji z warsztatem historyka literatury. Budowa ta polega u Hertza, o czym dowodnie świadczą jego kompetentne komentarze do opracowywanych tekstów (utworów Juliusza Słowackiego, Zygmunta Krasińskiego i esejów Hugona von Hofmannsthala), na dokładnej kwerendzie i analizie źródeł, na ustaleniu autorstwa, a także okoliczności powstania tekstu (gdy są wątpliwe), dziejów jego recepcji, społecznych funkcji i obie-gów czytelniczych.

Hertz na wiele spraw tego świata, a nie tylko na twórczość literacką „patrzył inaczej”, w bardzo indywidualny sposób. Teksty Hertza dzięki swemu konserwatywnemu zapleczu zdecydowanie dystansowały się wobec intelektualnych mód, które przetaczały się nad Polską za życia pisarza. Wydatnie wzbogacając perspektywę punktów widzenia (por. tom *Patrzę się inaczej*, 1994), profesjonalnie zrealizował historycznoliterackie dyrektywy nie tylko w drobiazgowo opracowanym *Zbiorze poetów polskich XIX wieku* (1959–1975), lecz także w wielu podobnych inicjatywach wydawniczych, w *Księdze cytatów z polskiej literatury pięknej od XIV do XX wieku* (1975), którą ułożył wspólnie z Władysławem Kopa-

lińskim. Wiele łączyło pod względem zainteresowań i stylu żmudnej pracy wydawniczej tych dwóch wielkich erudytów oraz strażników tradycji i wysokiego poziomu kultury.

Natomiast w pełni samodzielny, indywidualny opus Hertza to siedmiotomowa antologia *Zbiór poetów polskich XIX wieku*. Jak stwierdza Michał Głowiński, jest to „dzieło jedyne w swoim rodzaju z pewnością nie tylko w obrębie kultury polskiej [...]. Nie chodzi w niej bowiem o wydobywanie z całego wieku XIX wierszy z estetycznego punktu widzenia najdoskonalszych [...]. Znaleźć tu zatem można sporo utworów zapomnianych, ale w najwyższym stopniu interesujących [...]. Chodziło [...] o pokazanie wymiaru historycznego literatury polskiej tego czasu w całej różnorodności i w najrozmaitszych, niekiedy zgoła niespodziewanych, uwikłaniach [...]. Każdy, kto cokolwiek opublikował wierszem po polsku w [...] XIX wieku, miał szansę, by znaleźć się w tym monumentalnym, z istoty swej bezprecedensowym katalogu”³. Do tej celnej charakterystyki można dodać, iż Hertz zrekonstruował w tej antologii (w tekście głównym, komentarzach i notach biograficznych) poetycką geografę, a także — by tak rzec — geologię, bo uwzględnił społeczny układ warstwowy piszących. Kwerendą objął bardzo szeroki obszar wraz z poetami zesłańcami, na przykład na Kaukazie. Dowodem szerokiego spektrum tej twórczości, a zatem jej swoistego bogactwa, jest fakt, że kolejne tomy antologii zawierają teksty zdecydowanie odmienne od poprzednich pod względem stylistycznym, genologicznym, tematycznym itd.

Z tym bezcennym dokumentalnym zbiorem poezji polskiej XIX wieku można dziś porównać chyba tylko odpowiadającą rozmiarami oraz wkładem indywidualnej, żmudnej, kilkunastoletniej pracy wielotomową, ilustrowaną monografię pałaców i dworów szlacheckich na wschodzie Rzeczypospolitej, zatytułowaną *Dzieje rezydencji na dawnych kresach Rzeczypospolitej* — autorstwa Romana Aftanazego, kustosza

³ M. GŁOWIŃSKI: *Paweł Hertz jako historyk literatury*. W: IDEM: *Monolog wewnętrzny Telimeny i inne szkice*. Kraków 2007, s. 310–311.

Ossolineum lwowskiego i wrocławskiego, prawie rówieśnika Hertza. Ich dziełom życia towarzyszy smutna konstatacja: na naszych oczach odchodzi pracowita, obdarzona licznymi talentami badawczymi i oddana swym pasjom formacja kustoszy narodowej kultury. Czy będą ją w stanie zastąpić komputery i następne pokolenia?

Wiek dziewiętnasty w publicystyce Hertza reprezentują nie tylko romantycy i ich epigoni. Wiele uwagi poświęca twórcom zanurzonym w dziewiętnastym stuleciu, ale jednocześnie wyraźnie przekraczającym jego historyczne i kulturowe granice, jak na przykład Krasiński, Cyprian Kamil Norwid czy Brzozowski. Hertz najczęściej rozpatruje ich twórczość w kategoriach społecznej odpowiedzialności pisarza, w zgodzie z własnym programem literackim.

Publicystyczna i wydawnicza aktywność Hertza odznacza się systematycznym i skrupulatnym zainteresowaniem dziewiętnastowieczną twórczością, głównie polską, ale nie tylko nią. W zakresie polonistyki oprócz komentarzy na temat naszych romantycznych wieszczów Hertz nader często przywracał szerszej świadomości pamięć o znamiennych, aczkolwiek zapomnianych artefaktach literackich. Było to możliwe dzięki postawie wytrwałego szperacza i kolekcjonera tych cimeliów z nierzadko egzotycznych peryferii narodowego piśmiennictwa. Niemale są zasługi Hertza w rewitalizacji dziewiętnastowiecznej tradycji literatury polskiej. Pamiętać przy tym należy, że przedmiotem takich jego działań była nie tylko poezja, chociaż ona zdecydowanie w nich dominowała, ale także proza, pisarstwo Józefa Ignacego Kraszewskiego, Stefana Żeromskiego, liczne pamiętniki i wspomnienia. W redagowanej w Państwowym Instytucie Wydawniczym serii wydawniczej Podróże jedną z pierwszych pozycji był opis podróży Kraszewskiego. Z dzisiejszej perspektywy inicjatywy Hertza są zrozumiałe. Uwzględniając twórczość pisarzy drugo-, trzeciorzędnych, nie promuje bynajmniej epigoństwa, a nawet grafomanii, lecz wskazuje na tony i nuty poetyckie *nolens volens* oryginalne na tle ówczesnych tendencji dominujących w literaturze „wysokiej”. Hertz w swej publicystyce historycznoliterac-

kiej apeluje: zachwycając się wieszczami, nie zapominajmy o Teofilu Lenartowiczu, Wincentym Polu, Władysławie Syrokomli oraz Franciszku Karpińskim. Dlaczegoż by oni mieli nie wzbogacać tradycji poetyckich? Hertz nie jest jedynym rzecznikiem takich promocji. Przecież podobnie postąpił Zbigniew Herbert, gdy w swoim testamencie literackim, wskazując na ciągle żywą tradycję, obok Słowackiego postawił wiersze Karpińskiego. Wielu komentatorów twórczości Hertza łączyło te szczególne zainteresowania pisarza z tematem wolności narodowej, patriotyzmu itp. Jeśli uwzględnić całokształt tej twórczości, wydaje się, że nie sposób sprowadzić tematyki podejmowanej przez pisarza do jakiejś szczególnej formy zaściankowego polonocentryzmu. Zarzucali go Hertzowi niektórzy recenzenci *Domeny polskiej, Świata i domu*, a także innych tomów, które wyszły spod jego pióra. Wątki narodowe w tekstach Hertza nie dominują — wydaje mi się — nad artystycznymi i estetycznymi, filozoficznymi i ogólnospołecznymi. Tymczasem jak na dłoni widać, iż literacki kanon Hertza nie jest bynajmniej zlokalizowany w przysłowiowej pipidówce. Przypomina raczej swą zawartością takie wielce szacowne kolekcje polskiej kultury, jak te w Paryżu, Londynie, Rapperswilu czy w Nowym Jorku, charakterem swej ekspozycji głęboko zakorzenione w kulturze europejskiej i światowej.

Było to możliwe dzięki konsekwentnie niezależnej (uwzględniając w tym nawet krótki epizod politycznego zaangażowania) postawie Hertza. Marek Nowakowski wspominał: „W czasach Peerelu, w okresie uniformizacji, emanowała z niego niezależność. Był polskim »Europejczykiem« [...]. Wraz ze śmiercią Hertza kończy się historia [...] inteligentów, hołdujących narodowym tradycjom i przez całe życie zachowujących niezależność”⁴.

Akcentując w postawie Hertza funkcję kustosa narodowej kultury literackiej, chcę jednocześnie podkreślić inną, ale jednak ściśle z poprzednią związaną, cechę tej twórczości. Jak mi się wydaje, jest ona niedostatecznie dostrzegana

⁴ „Życie” 2001, nr 112.

przez dotychczasowych komentatorów. Właściwość ta dzisiaj może wręcz uchodzić za niezwykle nowoczesną i wielce aktualną w ramach myślowego systemu tego kulturowego konserwatysty, bo tak sam Hertz określał swoją postawę. Cecha ta jest dlań znamienna, wywołuje w zderzeniu z poprzednią wyraziste intelektualne napięcie w całokształcie jego literackich poglądów. W istotny sposób je dynamizuje, nie pozwala ich ani symplifikować, ani też marginalizować w trakcie współczesnej lektury. Zwrócenie się Hertza w stronę badań nad literaturą dziewiętnastego wieku można tłumaczyć ogólnopolską powojenną koniunkturą literaturoznawczą. Zanegowanie awangard dwudziestolecia kazało zająć się historią epok wcześniejszych. Decydować o tym mógł też klasycystyczny gust Hertza poety, potwierdzony przedwojennym debiutem i powojenną kontynuacją. Należy jednak pamiętać, iż realizując zadania kustosza kultury literackiej, bynajmniej nie odwrócił się od tradycji międzywojnia. Promował jego klasycystyczny nurt, publikując niebanalne przemyślenia o liryce Jarosława Iwaszkiewicza, Antoniego Słonimskiego, Stefana Napierskiego, Juliana Tuwima i Stanisława Balińskiego oraz o prozie Marii Dąbrowskiej i Wacława Berenta. Ten przegląd exemplów krytycznoliterackich preferencji dowodzi respektu dla poetyk bliskich konwencji realizmu. Program literacki wyłaniający się z pism eseisty polega na równoważeniu społecznych realiów z imponderabiliami. Hertz, rozpatrując romantyczne idee oraz ich literackie formy badawczym, „chłodnym okiem” ich archiwisty i kustosza, zbliża się do stylu myślenia o nich nowoczesnych myślicieli i historyków idei (w pracach Agaty Bielik-Robson), jakże często wskazujących na pośmiertne życie romantyzmu w naszych społecznych dziejach. Przykłady można mnożyć, od Mickiewiczowskich inscenizacji od 1955 roku, przez rok 1968, aż do spektakli w Stoczni Gdańskiej w roku 1980.

Między Wschodem a Zachodem Europy

Urodę naszego kontynentu oraz jego kultury Hertz traktował i rozumiał jako wynik skrzyżowania się wpływów Wschodu i Zachodu. Przecież do dziś jednym z takich miejsc (obok do niedawna Stadionu Dziesięciolecia i placu Defilad w Warszawie — proszę wybaczyć to karykaturalne zestawienie-porównanie) jest Dalmacja, południowa Hiszpania, a nade wszystko plac Świętego Marka w Wenecji, gdzie bizantyjska bazylika sąsiaduje z renesansową Nową Prokuratorią⁵. W podtytule *Między Wschodem a Zachodem Europy* nie chodzi oczywiście o ułożenie Herta na obszarze *stricto* geograficznym (do czego skłaniałyby epizody jego biografii), lecz pomiędzy dwoma skrzydłami (i płucami?) kultury europejskiej. Tę aurę proponuje Hertz dla kulturalnego rozwoju narodu między Bugiem a Odrą i Nysą. W publicystyce Herta nie ma miejsca dla tradycyjnych rozliczeń przeprowadzanych w stylu „literatura polska w perspektywie europejskiej”. Hertz opisuje i odkrywa jądro oryginalności literatury polskiej oskrzydłonej wpływami Zachodu i Wschodu, od wieków otwartej na te wpływy⁶.

Określone stylistyczne oraz tematyczne nacechowanie dawnej polskiej literatury i kultury Hertz rozpatruje na tle i na przecięciu wpływów oraz wartości największych literatur europejskich (francuskiej, niemieckiej, rosyjskiej, angielskiej) wraz z dziełami ich najwybitniejszych przedstawicieli (Johanna Wolfganga Goethego, Stendhala, Marcela Prousta, Thomasa Manna, Lwa Tołstoja, Fiodora Dostojewskiego, Josepha Conrada). Bo zdaniem Herta, pomiędzy Wschodem a Zachodem Europy rozciąga się niebagatelny i swoisty obszar kultury polskiej (por. *Domena polska*, 1961). Wszystkie teksty Herta dowodzą, iż jest to istotny składnik kultury kontynentu. Warto zdawać sobie sprawę, że podobną tezę

⁵ Por. P. HERTZ: *Tołstoj w Wenecji*. W: IDEM: *Domena polska*. Warszawa 1961, s. 256.

⁶ Por. esej *Polskość jako wspólnota otwarta*.

w odniesieniu do kontekstu cywilizacyjnego podniosły późniejsze publikacje Normana Daviesa, tej tezie zawdzięczając światowy i krajowy wielki sukces wydawniczy⁷.

Swojskość, ale zarazem oryginalność i osobność polskiej literatury w horyzoncie poznawczym Hertza od wieków funkcjonują w swej istocie na skrzyżowaniu wpływów kultur Zachodu i Wschodu, orientalizmu i okcydentalizmu. Należy zauważyć, że w obszarze twórczości Hertza te dwie cywilizacyjne opcje są szczęśliwie zharmonizowane. Taka postawa filozoficzna i estetyczna sprzyja obiektywnemu spojrzeniu na obydwa kierunki wpływów oraz ich zrównoważonej recepcji w narodowej kulturze. W tej kwestii postawę Hertza charakteryzuje absolutna bezstronność, brak akcentowania jakiejkolwiek uzurpacji czy dominacji bądź też stronnicej eliminacji którejkolwiek z opcji. Góruje postawa prawdziwego Europejczyka (*nota bene* warto zauważyć, iż Hertz należał do inicjatorów powołania w 1957 roku czasopisma „Europa” — ale to osobny i zarazem niezłe znany temat): poszanowanie dla faktów kultury obserwowanych chłodnym okiem, a jednocześnie z zachowaniem ładu świata. Hertz we wszystkich swych tekstach wyrażał przekonanie, że literatura i sztuka wyrosłe z rozumienia harmonii są dojrzsze. A więc i pod tym względem porozumienie Hertza przynajmniej z częścią współczesnej krytyki byłoby jak najbardziej możliwe⁸. Szkoda, że pisarz nie dożył czasów tygodnika idei „Europa”, zapewne byłby jego współpracownikiem. Ważne, że jego europejska idea współcześnie się realizuje.

Różne, określone czasowo i przestrzennie, formy poznanych kultur (głównie chodzi o formy literackie, ale również architektoniczne, teatralne, muzyczne) Hertz zna dokładnie. Rozpoznał je dzięki własnym lekturom, ale także w wyniku podróży i dłuższych pobytów za granicami kraju. Były one skutkiem bądź swobodnych wyborów

⁷ Por. N. DAVIES: *Europa. Między Wschodem a Zachodem*. Przeł. B. PIETRZYK. Kraków 2007.

⁸ Por. wypowiedzi M. Miecznickiej o twórczości Doris Lessing i Margaret Atwood np. w „Dzienniku” 2008, nr 44, 52.

(przedwojenne i powojenne wyjazdy na zachód Europy, bądź przymusowych (wysiedleń i zsyłek na wschód podczas wojny). Okresy tych peregrynacji Hertz zawsze starał się wykorzystywać do pogłębiania znajomości obcych języków, zwiedzania zabytków architektury i muzeów, obserwacji życia i zachowań ludzkich, a przede wszystkim ugruntowania znajomości obcych literatur, i to zarówno wtedy, kiedy buszował wśród kramów paryskich bukinistów, jak i wówczas gdy na zesłaniu w Samarkandzie pracował w bibliotece. W wyniku takich kulturowych konfrontacji pisarz z jednej strony poznał z autopsji, że przejawy kultury mogą być niwelowane lub spłaszczane oraz że owo zniewolenie kulturowe może iść w parze ze zniewoleniem narodowym. Z drugiej strony zsyłka do ZSRR nie wywołała awersji do rosyjskiej kultury. Wprost przeciwnie — wielokrotnie wskazywał jej walory, założył w Państwowym Instytucie Wydawniczym redakcję literatury rosyjskiej i z sukcesami nią kierował, czyniąc przedmiotem swej pracy translatorskiej oraz bohaterami esejów wielkie dzieła Tołstoja, Dostojewskiego, Mikołaja Gogola, Iwana Turgieniewa, Antoniego Czechowa, Pawła Muratowa i innych. A chodziło tu — ni mniej, ni więcej — tylko o wzbogacenie kultury własnego narodu dzięki przyswojeniu jej arcydzieł światowych.

W tym zakresie zrobił dla polskiej kultury niezwykle dużo. Podzielana przez wielu komentatorów jest opinia (tu: Antoniego Libery), że „jego przekłady z francuskiego, niemieckiego i rosyjskiego są wzorem najświetniejszej polszczyzny, jego wydania poezji, dzienników podróży i listów służyć będą wielu pokoleniom nie tylko jako takie, lecz również jako lekcje sztuki edytorskiej”⁹.

Dzięki takim i podobnym inicjatywom literackim oraz wskutek swej systematycznej, erudycyjnej i skoncentrowanej tematycznie publicystyce, która częstokroć nabierała walorów dużej klasy eseistyki¹⁰, a także wielkich zasług w dzie-

⁹ „Życie” 2001, nr 112.

¹⁰ Wyrazem tego jest choćby miejsce Pawła Hertza w antologii powojennego esaju polskiego *Kosmopolityzm i sarmatyzm* (2003) pod redakcją Doroty Heck.

dzinie edytorstwa i translacji Hertz zajął trwałe i znaczące miejsce w polskim życiu literackim drugiej połowy ubiegłego wieku. W tym zakresie twórczości miał zarówno zdumiewająco bogate doświadczenie, jak i oryginalną świadomość metaliteracką¹¹.

¹¹ Por. P. HERTZ: *Rozważania o stanie i potrzebie tłumaczeń*. „Literatura na Świecie” 1973, nr 12.

Koncepcja wspólnoty według Tomasza Burka

W celu wskazania integralnego związku pisarstwa Tomasza Burka ze społeczną wspólnotą, ale związku ewoluującego wraz z charakterem owej wyobrażonej wspólnoty, można przywołać rekonstrukcję procesu samookreślającej się świadomości tego krytyka zarysowaną przez kilku komentatorów¹.

Gdyby rozpatrywać antropologiczne treści wskazanej ewolucji, to na podstawie lektury tekstów Burka pochodzących z okresu jego krytycznoliterackiego debiutu można by wywnioskować, iż był to czas ukształtowania się świadomości „człowieka historycznego”, żyjącego po politycznym przełomie w Polsce w 1956 roku, przełomie zapowiadającym demokratyczny i estetyczny pluralizm. Na takich założeniach był pierwotnie osadzony projekt tego krytycznoliterackiego pisarstwa, a jego autor deklarował wtedy: „Na gruncie historyzmu, który nie dopuszcza istnienia reguł i kanonów absolutnych, krytyka odnajduje wreszcie swoje powołanie, przestaje spełniać funkcje oficjalnego trybunału, sądzącego i skazującego bezosobowo, będzie teraz rozpoznawać, rozumieć, wyjaśniać każde twórcze dzieło ludzkie, gdziekolwiek

¹ Por. J. KOPCIŃSKI: *Dramat samookreślającej się świadomości. (O pisarstwie krytycznym Tomasza Burka)*. W: *Sporne postaci polskiej literatury współczesnej. Krytycy*. Red. A. BRODZKA-WALD, T. ŻUKOWSKI. Warszawa 2003; M. URBAŃSKI: *Krytyk i zjawy Absolutu*. W: *Idem: Oczyszczenie. Szkice o literaturze polskiej XX wieku*. Kraków 2002; D. SKÓRCZEWSKI: *Hierarchie i sylwety (wokół) Tomasza Burka*. W: *Przypadki krytyczne. Studia i szkice o krytyce, życiu oraz świadomości literackiej po roku 1918*. Red. D. NOWACKI, K. UNIŁOWSKI. Katowice 2007.

ono występuje, i w ten sposób — bardzo osobista i bardzo wrażliwa, zorientowana na różnorodność i oryginalność — stanie się najpełniejszą świadomością różnorodnej i oryginalnej epoki”².

W tym kontekście głównym zadaniem krytyki literackiej powinno być problematyzowanie literatury stanowiące efekt konfrontacji utworów z celami życiowymi wspólnoty, w której imieniu się występuje. Te z kolei muszą być poddawane ciągłej historycznej rewizji. O racji istnienia krytyki rozstrzygają w ostatecznej instancji nie nawet najbardziej wyspecjalizowane narzędzia analityczne, lecz dążenia, cele oraz potrzeby wspólnoty, z której ona sama wyrasta. Wrażliwość na bieg historii oraz na jego odzwierciedlenie w kulturze i w sztuce pozwalają temu krytykowi odczytać i zrozumieć „powiązania między ideałami estetycznymi a podłożem społecznym, tzn. instytucjami, wierzeniami, warunkami życia każdego narodu”, a w literaturze poszukuje on wiedzy o „wzajemnych zależnościach wszystkich utworów określonej epoki, o zaszyfrowanych w dziełach sztuki symbolach społecznej sytuacji, o zawartych w nich »wielkich informacjach« na temat stanu moralnego danej zbiorowości”³.

Z takiego podejścia do zadań krytyki wynika postulat Burka, by akcentować ścisły związek twórczości literackiej z ludzką praktyką życiową. Literatura powinna, według niego, przedstawić próbę zarysowania płaszczyzny sensownego działania. Potrzebna jest zatem literatura wzbogacona o analizę i krytykę społeczną. Każdemu społeczeństwu, na każdym etapie jego istnienia, niezbędna jest krytyczna świadomość. Współtworząca ją literatura byłaby rodzajem introspekcji na dużą skalę. Zdaniem autora *Zamiast powieści*, są to zasadnicze funkcje literatury. Właśnie takie przekonania i postulaty tego krytyka kierują jego uwagę głównie ku gatunkowi wypowiedzi, którego konstytutywne cechy

² T. BUREK: *Esej o literaturze XIX wieku*. W: IDEM: *Dalej aktualne*. Warszawa 1973, s. 22.

³ Ibidem, s. 21.

najlepiej temu odpowiadają — ku powieści, jako literackiej formie najzasobniejszej, zdaniem Burka, w artystyczną informację społeczną. Burkowi, szczególnie preferującemu w swej krytyce ten właśnie gatunek literacki, chodzi o „wielopoziomową architekturę dzieła powieściowego, stanowiącą najpełniejszy duchowy równoważnik skomplikowanego i z reguły powikłanego przebiegu wszelkiego rodzaju procesów życiowych, jakie mają miejsce w złożonych, z natury nieprzejrzystych (bo pozbawionych sakry trwałego porządku) społecznościach typu demokratycznego”⁴.

Ale kolejny etap krytycznoliterackiej działalności Tomasz Burka można, za Jackiem Kopcińskim, nazwać czasem wykuwania świadomości człowieka swoście etycznego i przywracania mu świadomości narodowej. W wyraźny sposób, poczynawszy od wydanego w Londynie tomu esejów *Żadnych marzeń* (1987), Burek zaczął przypominać, wznawiać i praktykować, niejako w twórczej sukcesji po Maurycym Mochnackim, Stanisławie Brzozowskim i Andrzej Kijowskim, „styl sięgania poprzez literaturę — w najsztudniejsze problemy człowieka, epoki, narodu, w których teraz dostrzegał przede wszystkim dramat świadomości zbiorowej”⁵. Szczególna to świadomość, wyrażająca społeczne doświadczenia narodu na długie lata pozbawionego w dziewiętnastym i dwudziestym wieku suwerenności.

Po wyrazistej i intensywniej (bo należały tu nie tylko dwie pierwsze książki Burka, lecz także długa seria artykułów i recenzji tego autora zamieszczanych głównie w miesięczniku „Twórczość”, ale też na łamach innych czasopism) promocji awangardyzmu i dwudziestowiecznego modernizmu nastąpił w pisarstwie Burka światopoglądowy zwrot. Krytyk zerwał z uprzednią, najogólniej i nawet być może powierzchownie rozumianą, nowoczesnością. W swym systemie krytycznoliterackim ułokował ją po stronie legend, podobnie

⁴ T. BUREK: *Demokratyczne tworzywo literatury*. „Nowy Wyrz” 1972, nr 6.

⁵ Cytaty za: J. KOPCIŃSKI: *Dramat samookreślającej się świadomości...*, s. 263.

jak w swym czasie uczynił to Czesław Miłosz. Burek zaczął się upominać o obecność w leksykonie określającym współczesność takich między innymi pojęć — imponderabiliów, jak „wolność”, „sprawiedliwość”, „ojczyzna”. Jak zauważył Dariusz Skórczewski, „Pośród tych imponderabiliów jest też miejsce dla prawdy, rozumianej nie tylko w kategoriach filozoficzno-religijnych, lecz także moralnych — jako prawda [...] o przeszłości i kondycji obecnej społeczeństwa, o własnej wobec nich postawie. Na myśl przychodzi oczywiście Mochnacki z koncepcją literatury jako medium aktywnie zdobywanej samoświadomości [...], ugruntowującej zbiorowe istnienie i będącej sumieniem narodu. [W tym kontekście na myśl przychodzi też oczywiście książka Jerzego Szackiego *Historia jedyne go romansu. Opowieść o Mochnackim* (1964) — K.K.]. Świadomość ta *via* Brzozowski, a zapewne i nie bez udziału pism Kijowskiego, przeniknęła do samego rdzenia krytycznoliterackiego programu Burka”⁶.

Odzwierciedleniem tego faktu są krytyczne książki Tomasza Burka ogłoszone na początku XXI stulecia: *Dzieło niczyje* (2001) i *Dziennik kwarantanny* (2001), a także niedawny tom *Niewybaczalne sentymenty* (2011) — reprezentatywny autorski wybór artykułów z lat 1964–2011. Tom ten został zredagowany z zamiarem przedstawienia na wybranych przykładach przekroju dotychczasowego dorobku krytyka oraz ukazania przeglądu bez mała wszystkich form i aktualnie najważniejszych treści jego twórczości.

Należy wśród nich wskazać przede wszystkim te teksty, które budują myślowe mosty (chciałoby się powiedzieć językiem Karola Irzykowskiego: „błękitne mosty”) pomiędzy terażniejszością i przeszłością systemu krytycznoliterackiego Burka. Te nowe przęsła owej całościowej konstrukcji utrzymane są w stylu, trzeba to podkreślić, który zapoczątkował tę budowę. Esej zatytułowany *1863 po 1905* jest przecież oczywistą kontynuacją toku myślenia o literaturze polskiej przedstawionego w głośnym studium pod tytułem *1905, nie 1918* (z 1972 roku).

⁶ D. SKÓRCZEWSKI: *Hierarchie i sylwety...*, s. 106.

Także wysunięte na czołowe miejsce w najnowszej edycji tekstów Burka szkice o twórczości Stefana Żeromskiego, Jana Lechonia i Kazimierza Wierzyńskiego mają, jak się wydaje, funkcję wybitnie emblematyczną w całościowej kompozycji tomu. Akcentują znaczenie społecznie zaangażowanej świadomości oraz treści patriotyczne i obywatelskie, wynikające z emigracyjnej twórczości dwóch ostatnich z wymienionych pisarzy. Wspólnie z otwierającą najnowszą książkę Burka rozprawą o relacjach między powstaniem styczniowym a rewolucją z 1905 roku przypominają jeden z wcześniejszych wątków pisarstwa krytyka i jego żywe zainteresowanie wolnościowym światopoglądem rodem z przełomu minionych stuleci i tegoż zjawiska z późniejszymi jego literackimi konsekwencjami. Cała więc początkowa sekwencja *Niewybaczalnych sentymentów* dotyczy literackich koryfeuszy okresu międzywojnia wraz z jego emigracyjnym, wolnościowym przedłużeniem w twórczości Gustawa Herlinga-Grudzińskiego, Miłosza i kilku innych pisarzy. W sumie ten fragment książki dobrze charakteryzuje aktualną odśłonę krytycznoliterackiego programu Burka. Wysokich kryteriów wartości dostarczyły mu tamte starsze pokolenia literatów. Ktoś być może zechce zarzucić temu krytykowi zbyt przywiązanie do straconego sensu minionych czasów, jak to ujmuje wiersz Georga Trakla. Wypadnie wtedy przywołać opinię Friedricha Hölderlina, iż dopiero dociekając sensu znaków pozostawionych przez starsze generacje, człowiek może poetycko, a więc ciekawie i pięknie, zamieszkać na ziemi. I o to też między innymi chodzi Burkowi w eseju o Lechoniu, gdy krytyk postuluje przełamywanie „bariery czasu dzielącej Polaków dawnych od współcześnie żyjących, między wypadkami minionymi i aktualnymi; wszystko staje się jedną historią żywą...”⁷.

A jednak krytyk bynajmniej nie ogranicza się wyłącznie do transmisji problemów znanych z przeszłości. Wykuwa własne interpretacje oraz oceny, sprawdzając ich miarodajność również w odniesieniu do utworów pochodzących spod

⁷ T. BUREK: *Niewybaczalne sentymenty*. Warszawa 2011, s. 54.

piór młodszych generacji. W ten sposób Burek nawiązuje do tradycji, jak sam ją określił, Wielkiej Krytyki, zrodzonej przez Mochnackiego i Brzozowskiego. Tę linię krytyki już od momentu swego debiutu stara się przedłużać i rozwijać autor *Dalej aktualne*. Z jego dotychczasowego pisarstwa można wyczytać przesłanie, iż naczelnym zadaniem krytyki powinno być problematyzowanie twórczości wyrażające się w jej konfrontacji z egzystencjalnymi celami wspólnoty. One z kolei muszą być poddawane rewizji historycznej i społecznej. Autentycznego krytyka — zdaje się o tym przekonywać cała twórczość Burka — poznaje się po tym, czy umie określić i wyrazić własną postawę wobec ważnych zagadnień życiowych jednostek i wspólnotowych makrogrup, a nie tylko literatury czy innej sztuki. Dopiero potem sensu nabiera dokonywanie jakiejkolwiek problematyzacji kwestii czysto artystycznych — warsztatowych, formalnych itp. W tej koncepcji o racji istnienia krytyki rozstrzygają nie nawet jej najbardziej wyspecjalizowane narzędzia analityczne, lecz jej dążenia, cele oraz potrzeby społeczne, z których ona sama wyrasta. Krytyka ma być w tej wizji aktem rozumienia i sądem — przez pryzmat interpretowanego utworu — nad epoką, która ten utwór wydała.

Młodszych i najmłodszych literackich roczników dotyczą wypowiedzi Burka umieszczone w jego książce *Niewybaczalne sentymenty*, w części nazwanej *Młodzi ludzie w mrocznych czasach*. Zostały tu omówione współczesne dopełnienia problemów poruszanych przez pokolenie ojców, a podjętych w twórczości Janusza Krasińskiego, Marka Nowakowskiego, Stanisława Czycza, Kazimierza Kummera. Według krytyka, arcydzielność powieści Czycza *Nie wierz nikomu*, napisanej wbrew epoce apogeum stalinizmu, polega na tym, że jest czytelna także współcześnie, „w epoce dzisiejszej rozwiązłości, w świecie wieloma niemi połączonym deprymująco ze światem dawniejszym”⁸.

Ideowy wątek zamieszczonych w *Niewybaczalnych sentymentach* tekstów można nazwać narodowym lub patrio-

⁸ Ibidem, s. 285.

tycznym, aczkolwiek autor woli określenie „metafizyka losu zbiorowego” (na stronie 83). Proszę na wspomnienie kategorii „metafizyka” nie wydymać pogardliwie warg, lecz raczej pamiętać o sensie tego pojęcia nadanym w budującym przesłaniu Leszka Kołakowskiego w rozprawie *Horror metaphysicus* (1988). Natomiast zapewne padnie pytanie o to, czy nasz krytyk w rozwijaniu owego wątku nie popada przypadkiem w dostojny bzik narodowości, jak można by to określić, trawestując formułę Irzykowskiego. Nie sprostowałbym jednak nowszych tekstów Burka do wyrażania nacjonalizmu, jak to uczyniło kilku prostackich felietonistów. Co najwyżej — do eksplikacji szczególnej troski o znaczenie kilku pojęć z leksykonu imponderabiliów: słowa „wolność” — używanego tym razem w sensie makrospołecznym, pojęcia „podmiotowość”, znaczącego w perspektywie osobistej, personalistycznej. Omawiany pisarz daje wyraz awersji historyka i krytyka literatury, a zapewne także zwykłego obywatela, do oznak przyzwyczajania się do sytuacji niewoli/bezwoli jako „czwartej potęgi rozbiorowej w Polsce” (na stronie 7, 20, 26 i następnych), do przystosowywania się dzięki różnym barwom ochronnym do narzucanych ustrojów i reżimów oraz ich frazeologii (nowomowy). Jest to awersja wspólna z innymi nowofalowymi artystami moralnego niepokoju okresu juveniliów krytyka, a także dojrzałych badaczy zniewolonych umysłów tamtego czasu. W tym kontekście warto pamiętać — podobnie jak to się czyni we współczesnych studiach kulturoznawczych (Arjuna Appadurai, Edwarda Wadie’a Saida, Anthony’ego D. Smitha) — o realiach kulturowych podstaw zachowań nie tylko jednostek, lecz także narodów. W omawianej tu twórczości krytyk polskiej literatury ostatnich dwóch stuleci — przy czym coraz mniejszą uwagę poświęca on literaturze powszechnej, pamiętając jednak o wysokiej randze jej arcydzieł z przeszłości — przywiązuje dużą wagę do zagadnień etosu, odzwierciedlanych w literaturze, w twórczości nie tylko Żeromskiego, ale też w omówieniach cyklu powieściowego Janusza Krasińskiego, a także historycznoliterackich prac Macieja Urbanowskiego.

Nawet jeśli nowszym tekstom Burka można by zarzucić pewien stopień konserwatyzmu społecznego, to bynajmniej nie przejawia się w nich w radykalny sposób charakterystyczny dylemat: wybór pomiędzy uniwersalnym i nowoczesnym, lub raczej plemiennym (trybalnym), stylem życia. W najmniejszej mierze nie jest to zasadniczy wątek uprawianej przez Burka krytyki literackiej, który by w jakiś ekstremistyczny sposób wyznaczał granice wspólnoty.

W jej ramach, wciąż odnosząc się do stanu kultury polskiej i światowej, jej stylów i wzorów, krytyk ten w nadzwyczaj wyrazisty sposób — i rzecz można: z upodobaniem oraz erudycyjną kompetencją — nader szeroko uwzględniał kontekst i sytuację historyczną, jaka zapanowała od początku XIX stulecia (za przykład niechaj posłuży esej *Piękny wiek XIX*). Być może w ślad za pismami Brzozowskiego (przedmiotem analitycznych studiów Burka) w tekstach autora *Dalej aktualne* ujawniła się preferencja historyzmu, zrozumiała w odniesieniu do analiz dotyczących literatury polskiej dziewiętnastego i dwudziestego wieku. Kiedy w dziewiętnastym stuleciu w całej Europie rodziła się nowoczesna świadomość narodowa, w Polsce i w wielu krajach Europy Środkowej nie znajdowała ona wsparcia w suwerennej państwowości. Nic więc dziwnego, że w obliczu ciągłych zagrożeń, które płynęły z zewnątrz, dużego społecznego znaczenia nabierał kult wartości związanych z bytem państwowym i narodową tożsamością. Swoistym historycznym poślizgiem trwał on i po 1918 roku w ramach literackich obrachunków społecznych (w *Przedwiośniu*, w *Kordianie i chamie*), a problem ponownie zyskał na aktualności (nieoficjalnie) po 1945 roku, po układzie w Jałcie. Tym można tłumaczyć entuzjazm Burka dla tetralogii powieściowej Janusza Krasińskiego, różnorodnych fabularyzacji poszczególnych odłamów opozycji politycznej, na przykład w utworach Władysława Zambrzyckiego, Marka Nowakowskiego, czy też propozycji nowej formy narracji adresowanej także do nowego, bo najmłodszego, czytelnika we *Wroncu* Jacka Dukaja. W ten sposób krytyk ramy preferowanej przez siebie wspólnoty rozciąga na kilka pokoleń,

mówi o tej wspólnoty ciągłości, ale też o trudnościach jej stanowienia.

Budowa jakiegoś projektu szerzej zakrojonej społecznej wspólnoty w okolicznościach ogólnie znanych determinant geopolitycznych i historycznych nie jest bynajmniej łatwa. Tomasz Burka przekonują o tym stanie rzeczy utwory już tu wymienionych Krasińskiego i Nowakowskiego, a także Stanisława Czycza, Dawida Bieńkowskiego, Bronisława Wildsteina. Zdaniem krytyka, przynoszą one interesującą informację socjologiczną i diagnozę kulturowo-mentalną. Utwory wymienionych prozaików zawierają opis warunków kształtowania się realnej, wcale nie idealnej i utopijnej, społecznej wspólnoty. W wielu historycznie wyjątkowych momentach dziejów narodu była ona możliwa i skuteczna. Wartościami prymarnymi stawały się wtedy suwerenność demokratycznego ustroju, a także swoboda działań, myśli i idei.

Teksty Burka dotyczące tej problematyki, zgrupowane w tomie *Niewybaczalne sentymenty* (2011), stanowią wyraz tego etapu wypowiedzi krytyka, który można wyróżnić po poprzedzającej go fazie zainteresowania „człowiekiem historycznym” i określić jako wypowiedzi „człowieka etycznego”. Etyka, którą się kieruje ten osobnik, oparta jest na kilku moralnych imperatywach i rygorach. Nie dopuszczają one delatorstwa, nielojalności ani społecznego radykalizmu prowadzącego przez niedemokratyczne układy zamknięte wprost do totalitaryzmu jako politycznego, społecznego i kulturowego projektu. Przeciwczono go w praktyce w dwudziestym wieku w Europie i na świecie.

W początkowej fazie twórczości Burka w ocenie literackich obrazów dziejów i historii zdecydowanie przeważa materialistyczny, lewicowy punkt widzenia (szkic *Rolland, Dada, Lenin*), ale jak się okazało, był to objaw młodzieńczej „choroby lewicowości”, w przypadku wielu intelektualistów całkiem naturalnej. W późniejszym okresie twórczości Burka bazą wspólnotową okazał się katolicyzm. Katolicyzm Burka jest bliski greckiemu źródłosłowowi pojęcia powszechności. Owa powszechność przejawia się w ujęciu Burka w respekcie

dla tradycji kulturowych oraz w otwarciu na nowinki w granicach konserwatywnego rozsądku. Taki charakter zawsze miała Burka refleksja o literaturze i kulturze. Uwzględnia uwagę poświęconą ruchom awangardowym i modernistycznym, jednak cechuje się wzrastającą dozą sceptycyzmu i krytycyzmu wobec ich postmodernistycznego stadium.

Ale oba skrzydła kultury krytyk starał się traktować z obiektywizmem, czego wyraźne ślady zawierają jego teksty. Ale nawet z czasem, gdy stracił entuzjazm dla nowoczesności, zwykle nie akcentował przesadnej wagi kulturowego zaścianka, swojskości jakichkolwiek peryferii. Odwrotnie — jako krytyk i interpretator, lansował artystyczne kreacje Jamesa Joyce’a, Hermanna Brocha, Roberta Musila, Williama Faulknera, futuryzmu. Oto jak w dużym skrócie przedstawia się otwartość horyzontu estetycznego Burka.

Warto także zauważyć, że pisarz ten z reguły nie propagował literatury religijnej, uważając ją za specyficzny obszar kultury, leżący poza jego krytycznoliteracką uwagą. Przy czym, jak się wydaje, coraz częstszego zainteresowania sytuacjami transcendentnymi czy też metafizycznymi nie da się przecież utożsamiać z obszarem jakiejś konkretnej religii czy teologii. Jeśli miałyby to być kultura otwarta, powinna by się charakteryzować tolerancyjnością dla różnorodnych treści, cech i spraw, ale w konsekwencji tego — byłaby obarczona możliwością zagrożenia ich tożsamości. W tekstach Burka określone są granice takiej tolerancji. W tym polu znajduje się uzasadnienie (bez przesady i agresji) miejsca polskości, katolicyzmu, związku gwarantującego integralność etosu.

Biorąc to wszystko pod uwagę, w dojrzałym i późnym okresie twórczości Burka trudno zarzucić temu krytykowi, pomimo podejmowanych prób kilku paszkwilantów, że jego koncepcja kultury i literatury nie jest otwarta, nie buduje wspólnoty przyjaznej światu. Na pewno jednak nie na cały, płynny, ponowoczesny świat, aczkolwiek w najbardziej współczesnych warunkach postsekularnej ponowoczesności może być odczytywana jako raczej konserwatywna aniżeli radykalnie liberalna. Burkowi nieobce jest przywoływanie

jako szczególnych wartości takich „staroświeckich” imponderabiliów, jak: honor, odwaga, wierność, waleczność, mądrość i mądry, a zarazem trudny patriotyzm. Omawiając utwory literackie, przypomina historyczny wzorzec polskiego patriotyzmu: obowiązek walki jednostki i społeczeństwa o niepodległość i niezależność, aktywność społeczną i etos inteligencji jako warstwy socjalnej. Do zasadniczych tematów literackich analiz krytyka należy przedstawiana w literaturze relacja między przeszłością i teraźniejszością, historią i kulturą, jednostką ludzką i jej ojczyzną.

A problemowa łączność (akceptacja bądź krytyka) z własną przeszłością to właśnie element tożsamości, w niektórych ewidentnych przypadkach — narodowej. Ale wystarczy się ograniczyć tylko do sfery ogólnospołecznej, by stwierdzić jej istotność. Przecież demokratyczne formacje narodowe są tradycyjnie ustrojowo czymś naturalnym w kulturze euroatlantyckiej. Bez ryzyka popełnienia intelektualnego nadużycia stawestować można obserwację Zygmunta Krasńskiego na temat społecznej funkcji chrześcijaństwa, odnosząc ją do formacji narodowych: bez nich byłyby tylko jakieś olbrzymie masy rządzone przez satrapów, tyranów, cesarów⁹.

Wspólnotowa refleksja Burka pochodzi z obszaru historii literatury, coraz bardziej odległego od współczesności, aczkolwiek krytyk nadal wypowiada się także na temat bieżącej produkcji literackiej. Jest to realne zaplecze świadomości narodowej, sprawdzalne i weryfikowane w przeszłości, bliższej lub dalszej. Ale nawet aktualnie, w dobie globalizacji, aktualne pozostaje przekonanie, że naród bez własnego języka i przeszłości musi przestać być suwerennym podmiotem polityki światowej.

Literatura i pisarze ukazywali, zwłaszcza w polskiej tradycji kulturalnej, przeróżne historyczne formy wypaczeń i skrzywień wspólnotowych. Niejako na marginesie swych

⁹ Por. P. HERTZ: *Polskość jako wspólnota otwarta*. W: *Spór o Polskę 1989—1999*. Wybór i układ P. ŚPIEWAK. Warszawa 2000, s. 620; Z. NAJDER: *Naród jako wartość*. „Tygodnik Powszechny” 1989, nr 11.

tekstów krytycznoliterackich pisze o tym i Burek. Można jednak odnieść wrażenie, że w tych przypadkach chodzi mu nie tyle o temat walki o niepodległość narodową, ile o zachowanie ludzkiej twarzy i o humanistyczne oblicze społecznego ustroju. W tym celu odwołuje się do historii, a więc do pamięci zbiorowej, wspólnotowej, przekazywanej przez literaturę i sztukę. Występując jako krytyk, Burek na pewno nie należy do dekonstruktorów tożsamości narodowej. Owa tożsamość, skrojona wedle starającej się o uniwersalny charakter metody politologicznej, z trudem dotrzymuje kroku szybkim zmianom współczesnej świadomości społecznej i mód kulturalnych. Ale właśnie na tym polega jej uroda i funkcja: nie chce się zmienić w ponowoczesny stan — ani płynny, ani gazowy. Usiłuje pozostać trwałą niczym wzór metra (w Sèvres). Dzięki związkowi z osobą narodowa tożsamość nabiera trwałego charakteru, i być może *vice versa*.

Burek jako krytyk dwudziestowiecznej literatury polskiej chętnie komentuje utwory, niekiedy tak zgoła różne, jak teksty Żeromskiego, Czycza czy Jana Polkowskiego, które „żyją niewygasłym pragnieniem rozmowy (i snów) o Polsce”¹⁰. W debacie na temat postulowanego przez Burka kształtu narodowej kultury proroczo i nadal, jak się wydaje, aktualnie brzmią opinie, które wyraził już we wspomnianym esej z 1905, *nie 1918*. W utworach o bardzo gorącym okresie historii kraju (o latach 1905–1918 i późniejszych, bo wszystkie następne też nie były „letnie”) krytyk odsłania to, co nie jest w nich tylko okolicznościowe, co nie jest „wyłączenie lustrem pewnego zamkniętego etapu historii i odchodzącego w przeszłość systemu”¹¹. Niejako przy okazji omawiania tych utworów krytyk aktualizuje Wykowską formułę „powojennych obrachunków inteligenckich”. Wyzwała ten temat ze *stricte* socjologicznych kategorii pochodzących z powojennych pism Józefa Chałasińskiego i przemieszcza swoją refleksję w stronę literackiej antropologii. Wniosek jest

¹⁰ T. BUREK: *Niewybaczalne sentymenty...*, s. 314.

¹¹ Ibidem, s. 251.

jeden: rozrachunki inteligenckie trwają w literaturze polskiej *non stop*, włącznie z takimi utworami, jak powieści: *Madame Antoniego Libery* i *Dolina Nicości* Bronisława Wildsteina, zaprzeczając tezie o kulturotwórczym zaniku tej warstwy społecznej w naszym kraju. Badania zagadnień związanych ze wspólnotowością i rozpatrywanych w aspekcie funkcjonowania wytworów kultury stają się poważnym zadaniem współczesnej humanistyki.

Inna nowoczesność Krzysztofa Karaska

Przypomniane dzięki inicjatywie Oficyny Wydawniczej Łośgraf krytycznoliterackie teksty Krzysztofa Karaska potwierdzają opinię, że ich autor jest twórcą prawdziwie nowoczesnym, ale nowoczesność ta odbiega od potocznych stereotypów. Postawa taka przejawia się zarówno w aktywnym stosunku pisarza do tradycji, jak i w innowacyjnej sferze jego twórczości oryginalnej. Przedmiotem niniejszych uwag będą głównie teksty krytycznoliterackie, ale nie sposób pominąć ich kontekstu *stricte* poetyckiego. W poetyce wierszy autora *Godziny jastrzębi*, w ich warstwie tematycznej, intonacyjnej i po prostu — emocjonalnej, dość łatwo poza wpływami zagranicznymi (Rainer Maria Rilke, Thomas Stearns Eliot) można odkryć, zwłaszcza w juveniliach, patronat liryki Adama Ważyka, Tadeusza Peipera, Juliana Przybosia, a także Czesława Miłosza. Awangardowość wierszy Karaska, w sensie lekcji odbytej w poetyckiej szkole, ale również odbieranych z dzisiejszego punktu widzenia, jest dosyć oczywista. Liczne dowody koneksji tekstów Karaska z wymienionymi pozaawangardowymi klasykami współczesności znajdujemy nie tylko w jego utworach oryginalnych, ale także esejach krytycznych, które stały się kanwą poczynionych tu uwag. Kontakt ten rejestrują też studia historycznoliterackie Katarzyny Kuczyńskiej-Koschany, Magdaleny Heydel i innych. Można również zauważyć, że młodzieńcza próba powieściowa Karaska *Wiosna i demony* przypomina nieco swym stylem Peiperowską efemerydę *Ma lat 22*, a także prozę powstałą w kręgu awangardy dwudziestolecia. Ale utwór ten różni się także znacznie od

typowej prozy nowofalowej, na przykład od powieści Adama Zagajewskiego i Juliana Kornhausera. Podobnie poglądy omawianego tutaj pisarza na sztuki plastyczne, które są częstymi wątkami jego wypowiedzi i z których wynika, co w tym obszarze i w ogóle w sztuce pisarz ceni szczególnie, sytuują się najczęściej w obszarze estetyki awangardowej, powiedzmy — od twórczości Andrzeja Wróblewskiego do dzieł Jana Tarasina.

Mimo tych wszystkich niewątpliwych estetycznych zależności i awangardowych (ekspresjonistycznych, lingwistycznych, surrealistycznych czy innych) rodowodów poetyckiego, a zatem i krytycznoliterackiego, języka Karaska w trakcie lektury jego pism odnosi się jednak zgoła inne nieodparte wrażenie. Pisarstwo to reprezentuje oryginalną, inną nowoczesność niż ta będąca przedłużeniem przed- i powojennej awangardy. Odbiega ono zdecydowanie od mniej lub bardziej standardowych form świadomości dwudziestowiecznego modernizmu — przecież naturalnego kulturowego podglebia twórczości autora *Prywatnej historii ludzkości*. I w swej liryce, i w niebanalnej publicystyce, i w krytyce literackiej wykracza on poza te obszary, proponując własny, oryginalny model nowoczesności. Jest to inna nowoczesność niż ta potocznie rozumiana i jest inna również w sensie, jaki nadaje jej współczesna myśl humanistyczna, która wbrew ekskluzywnym teoriom późnej nowoczesności i ponowoczesności zachowuje w użyciu pojęcie i kategorię podmiotowości. Na przykład tak, jak to czynią Agata Bielik-Robson czy też Włodzimierz Bolecki, występując z koncepcjami radykalnie innymi niż mainstreamowe formy filozofii lub krytyki literackiej. Tak jest w książkach tych wybitnych humanistów: *Inna nowoczesność. Pytania o współczesną formułę duchowości* Bielik-Robson oraz *Inna krytyka* Boleckiego, przy zachowaniu wszystkich różnic między nimi.

Oczywiście, wypada zaznaczyć, że literackie eseje pomieszczone w tomie *Pochwała nieobliczalności* nie mają, może na całe szczęście, stempla akademickiego. Nie mają też radykalnie dekonstrukcyjnego zamiaru wobec paradygmatów

nowoczesnej filozofii czy wiedzy o literaturze i kulturze. Książka Karaska przykuwa uwagę mimo to, że nie startuje w rankingu filologicznego wieloboju. Ot — można to tak określić — na bocznym boisku humanistycznej akademii próbuje z dobrym skutkiem zaproponować inny sposób skoków przez literackie przeszkody współczesnej egzystencji i wrażliwości — jeśli pozwolić sobie nawiązać do stylu, w jakim z zainteresowaniem o tekstach Karaska pisał Zbigniew Herbert.

Zupełnie inna aniżeli dokładnie oswojona i niemalże banalna postać nowoczesności jest omawiana tu książka Karaska. Przejawia się to w jej romantyczności, w specjalnym, pozytywnym stosunku do — chciałoby się rzec — współczesnych polskich Rimbaudów, do takich romantyków współczesności, jak Edward Stachura, Ireneusz Iredyński, Rafał Wojaczek. O podobnych postawach filozofka idei Bielik-Robson pisze wprost: „romantyczność jest nowoczesna inaczej”¹. W obecnej sytuacji kultury wypada się zgodzić z taką diagnozą oraz z tym kierunkiem poszukiwania i określania postawy w pełni nowoczesnej, bez dzielenia w tym momencie włosa na czworo. W sedno zagadnienia trafili Grzegorz Kociuba i Stanisław Dłuski w esejach na temat twórczości Karaska². Pierwszy z nich napisał, że Karasek „odtwarza jedność bytu, odnawia »święty związek« zakłócony i nadwyreżony rozrostem intelektu instrumentalnego i cywilizacją technopolu. Karasek, korzystając z przemysłów romantycznych teoretyków i praktyków poezji, zarysowuje jej status i zadania, uwzględniając specyfikę dwudziestowiecznego doświadczenia”³. Dłuski zaś stwierdza: „Karasek jest poetą głodów, ontologicznego i mistycznego, które wyrastają ze świata będącego w stanie rozpadu i dezintegracji, z trwogi przed [...] chaosem cywi-

¹ A. BIELIK-ROBSON: *Inna nowoczesność. Pytania o współczesną formułę duchowości*. Kraków 2000, s. 296.

² Por. G. KOCIUBA: *Sen o sobie. (O poezji Krzysztofa Karaska)*. „Topos” 2003, nr 4–5; S. DŁUSKI: *Poeta przez ptaka przyniesiony*. „Topos” 2003, nr 4–5.

³ G. KOCIUBA: *Sen o sobie...*, s. 46.

lizacji i wielkiego miasta, która odpowiada trwodze przed nicością, pustką⁴.

Osobliwość i oryginalność twórczości pisarskiej Karaska polegają na tym, iż debiutując prasowo w kręgu pokolenia Orientacji Hybrydy, a książkowo — w okresie powstania Nowej Fali, autor ten potrafił szybko uwolnić się od wielokrotnie już opisywanej zbiorowej nowofalowej poetyki. Wybił się na niepodległość artystycznego wyrazu, języka i poetyckiej wyobraźni. Zainteresowanie indywidualnym losem oraz jednostkowością każdego zjawiska i każdej egzystencji zdecydowanie górują w jego tekstach poetyckich, a także publicystycznych nad doświadczeniem historycznym czy politycznym. Można powtórzyć, iż dla niego interesująca jest tylko „prywatna historia ludzkości”. Nie uwiodła go także w jakimś większym stopniu o dekadę późniejsza społeczna atmosfera stanu wojennego, aczkolwiek napisał kilka przejmujących tekstów o tej genezie (*Requiem*). Ten poeta, tłumacz oraz krytyk — bo w tej ostatniej roli objawił się w działalności redaktorskiej, głównie w pismach „Nowy Wyraz” i „Literatura” oraz w Polskim Radiu, a potem w zbiorze esejów *Poezja i jej sobowtór* (1986) — lokował się zawsze poza i ponad polityczną bieżączką życia artystycznego i literackiego. Świadomie zajmował pozycję poza próbami upodrzednienia sztuki w jej relacji do odruchów zbiorowych, poza uwikłaniami w doraźność i poza tępym zaangażowaniem w aktualność. Ta cecha skutecznie dystansuje go od powierzchownej nowoczesności i sprawia, iż jego teksty po latach nie tracą niczego ze swej wartości. Łatwo się o tym przekonać, czytając teraz *Pochwałę nieobliczalności*. Składa się na tę książkę, wydaną w serii Biblioteka Mistrzów Krytyki Literackiej, przedruk tylko w sumie z niewielkimi zmianami, bo z pominięciem tekstów o przedwojennych awangardystach, wspomnianego wcześniej tomu *Poezja i jej sobowtór*. Przy tej okazji można by się upomnieć o przedruk kilku wartościowych tekstów na przykład o Eliocie w „Lite-

⁴ S. DŁUSKI: *Poeta przez ptaka...*, s. 35.

raturze na Świecie”⁵. Ale i tak najnowszy krytycznoliteracki zbiór Karaska i przedstawiona w nim koncepcja twórczości prezentuje się — na tle naszej codziennej praktyki krytycznej i utartych norm, poruszanych w niej do znudzenia tematów, form — oryginalnie, aktualnie i interesująco.

Co więcej, niedawno wydany zbiór szkiców Karaska może uchodzić za twardy metaliteracki kręgosłup systemu krytycznego, zbudowanego zarówno ze sprawdzonych już kręgów *Poezji i jej sobowtóra*, jak i z nowszej tkanki, którą reprezentują nowinki zawarte w *Pochwale nieobliczalności*. Do aktualnego literackiego programu Karaska dość dobrze przylegają opinie Tomasza Burka na temat tego pisarstwa zawarte w eseju *Słowo poety na rozstajach świata i ducha* ze zbioru *Dzieło niczyje* (2001). Nic w tym dziwnego, ponieważ Burek jest autorem wielce empatycznej rekonstrukcji autentyczności twórczego podmiotu wyrażającego się w pisarstwie Karaska. Według dużo wcześniejszej opinii Burka, warunkiem autentyczności, a zatem i wartości, literatury jest „to wszystko, co jest wyzwolone od naiwnej łatwizny literackiej, od oszustwa poprawnej literackości”⁶. Przytoczone stwierdzenie może odnosić się także do powszechnych grzechów potocznie rozumianej nowoczesności, której znamieniem są myślowe i językowe stereotypy, formalne kalki oraz klisze zachowań. Karasek rozbija je skutecznie przede wszystkim swoimi wierszami, ale także za pomocą literackiej krytyki. Czyni to konsekwentnie od momentu swego debiutu do dziś, o czym przekonuje nowo wydany zbiór jego esejów.

Porównanie obu krytycznoliterackich książek Karaska pozwala stwierdzić, w jakim kierunku ewoluują poglądy literackie autora. Łatwo zauważyć, iż w dużej mierze, mimo widocznej rekompozycji, zawartość obu tomów prawie się pokrywa. Świadczyłoby to o wykryształizowanym programie estetycznym. Ale też różnice między obiema książkami, które dzieli ponad ćwierć wieku, są znaczące. Wydanie Czy-

⁵ K. KARASEK: *Wciąż żyzna „Jałowa ziemia”*. „Literatura na Świecie” 1980, nr 6.

⁶ T. BUREK: *Żadnych marzeń*. Warszawa 1989, s. 134.

telnika z 1986 roku mieści w sobie dość duży blok esejów na temat przedwojennej poetyckiej awangardy, o twórczości Tytusa Czyżewskiego, Peipera, Ważyka i wczesnego Miłosa. W najnowszej książce Karaska zostały one pominięte — selekcja była więc ostra. Przy całej swej antropologicznej nowoczesności widocznie nabrały one — w opinii autora — charakteru polonistycznych archiwaliów. Do aktualności zaliczył natomiast swoją wypowiedź z 1983 roku o twórczości Iredyńskiego, pisarza przeżywającego dziś czytelniczy i interpretacyjny renesans. Autor *Pochwały nieobliczalności* swymi decyzjami o zawartości tego tomu zadziałał tak, jakby chciał pozbawić swą nową książkę nalotu historycznoliterackiej patyny. Natomiast zamieścił w niej tekst o pisarzu, którego wszystkie utwory, poetyckie, prozatorskie i dramaturgiczne, wymownie wpisują się w dylematy późnej nowoczesności, faktycznej egzystencjalnej powłoki naszej współczesności.

Jego *Ewangelia według Świętego Ireneusza* przynosi sugerowany już w samym tytule, z lekka postsekularny wątek refleksji, oczywiście z niemałą dozą dystansu wobec zjawiska, jak to zresztą zwykle bywa w tekstach Karaska. Tym razem są to obserwacje na temat fantomów ponowoczesnej kultury. Często przewrotnej, pozbawionej godności, ulegającej wilczym prawom alienacji oraz wszechobecnego oszustwa, jak na przykład w *Dniu oszusta*. „Bohater *Dnia oszusta* — pisze krytyk — to człowiek do krańca wyobcowany [...]. Oszustwo, jakiego dokonał na nim świat, oszustwo słów i oszustwo idei przerodziło się u niego w postawę agresywnej obrony [...]. Na oszustwo słów i idei, na nieprzyleganie ich do znaczeń, na ich wypaczenie odpowiada oszustwem”⁷.

Można odnieść wrażenie, że odwołanie się dziś przez Karaska do swego tekstu o Iredyńskim potrzebne mu było do zbudowania pomostu („błękitnego mostu” Karola Irzykowskiego?) między zauważonymi już przez Tadeusza Różewicza znamionami „naszej małej stabilizacji” lat sześćdziesiątych ubiegłego wieku i naszą nowoczesnością.

⁷ K. KARASEK: *Pochwała nieobliczalności*. Warszawa 2012, s. 227.

Pisze Karasek: „Pejzaż stopniowo ulegać zaczął stabilizacji, społecznie wyrażało się to wzrostem tendencji konsumpcyjnych i zablokowaniem silnie dotąd występujących konstruktywnych pasji społecznych, ułożeniem konfliktów, przede wszystkim zaś odwrotem od jakiejkolwiek poważnej poznawczej problematyki”⁸.

Inność tekstów krytycznoliterackich Karaska, zamieszczonych w tomie *Pochwała nieobliczalności*, czytanych na tle aktualnych mód kulturalnych — to ich największy walor.

⁸ Ibidem, s. 230.

Łabędzi śpiew Nowej Fali

1

Na wstępie przedstawionych rozważań wypada zgłosić przynajmniej część argumentów przemawiających za przyjęciem innowacyjnego określenia „pokolenie 1968/1970”, rozszerzającego nieco dotychczasową praktykę badawczą i hermeneutyczną. Te dwie chronologicznie bliskie sobie daty pełniej określają całokształt pokoleniowego przeżycia ówczesnie dojrzewających i debiutujących roczników, czy to maturzystów, czy studentów. Dlatego do utartej już w historii literatury nazwy „pokolenie 68” (w studium Małgorzaty Anny Szulc-Packalen, a także w publikacjach Dariusza Pawelca) proponuję implicytnie włączyć też ledwie trochę późniejszą datę, która uzupełnia historyczny namiar. Uważam bowiem, iż w opisywanych okolicznościach absolutnie nie należy lekceważyć wpływu politycznych doświadczeń polskiego grudnia 1970 roku na proces kształtowania się literatury i kultury (film, teatr) nazywanej jako nowofalowa. Generacja określana jako pokolenie „1968/1970” znajdzie się pod dobrą datą.

Mniejsza o to, że nikt wcześniej nie zaproponował używania kategorii „pokolenie 1968/1970” w odniesieniu do literatury i kultury polskiej. Jest wiele argumentów za tym, aby dokonać tej niewielkiej korekty. Przegląd zawartości pism literackich dekady lat siedemdziesiątych ubiegłego wieku — w tym także „Tygodnika Powszechnego”, pozostającego wówczas na czołowym wśród nich miejscu — może być tego twardym dowodem. Nie mniej ważnym jest poetyka i świa-

topogląd zaprezentowane w zbiorach wierszy Stanisława Barańczaka, poczynając od *Dziennika porannego* (1972) aż do przynajmniej *Tryptyku z betonu, zmęczenia i śniegu* (1981), Juliana Kornhausera *W fabrykach udajemy smutnych rewolucjonistów* (1972), Ryszarda Krynickiego *Organizmu zbiorowego* (1975), a także najwcześniejszych tomików tak różnych poetów, jak Bronisław Maj, Tomasz Jastrun, Antoni Pawlak, być może także Jan Polkowski i inni. Czytana łącznie, a wcześniej prezentowana na łamach „Tygodnika Powszechnego”, twórczość wymienionych pisarzy dowodzi formalnej i treściowej ciągłości.

W rozwoju twórczości w latach siedemdziesiątych ubiegłego wieku wszystkich wymienionych i legionu innych pisarzy niebagatelne znaczenie należy przyznać „Tygodnikowi Powszechnemu” pod redakcją Jerzego Turowicza. W piśmie tym zawsze znajdowało się dużo miejsca dla materiałów reprezentujących różne rodzaje sztuki, w tym także tekstów o literaturze. Formy obecności literatury pięknej w „Tygodniku Powszechnym” były bogate i zróżnicowane. W każdym numerze drukowano teksty poetyckie, utwory prozatorskie i różne gatunki krytyki — od esejów i dużych syntetycznych przeglądów do bieżących recenzji nowości oraz znakomitych felietonów Stefana Kisielewskiego, Antoniego Słonimskiego, Andrzeja Kijowskiego, Pawła Hertza i wielu innych. To właśnie łamy „Tygodnika Powszechnego” były też szeroko otwarte dla wstępujących w życie literackie generacji, także wtedy, gdy po 1976 roku z powodów politycznych spotkały jej przedstawicieli znane ograniczenia i zakazy publikacji.

Słuszne okazały się decyzje redakcyjne w sprawie publikacji autorstwa młodszych generacji pisarzy. Potrzebne kulturze polskiej były eseje Adama Zagajewskiego, zamieszczone najpierw w „Tygodniku Powszechnym” w latach 1976—1978, by mogły złożyć się na jego pierwszą samodzielną książkę krytyczną *Drugi oddech* (1978). Wyznacza ona istotny zwrot w twórczości tego pisarza, stała się startem do następnego jej etapu na drodze ku szkicom pisanym we Francji od 1982 roku, zawartym w tomie *Solidarność i samotność*, by

te z kolei eseje mogły inspirować młodszych poetów, ale także krytyków, na przykład Mariana Stalę, do powstania takich tekstów, jak choćby *Kilka myśli o samotności, zapisanych jesienią 1986 roku*.

Potrzebna narodowej kulturze była także odważna — w sytuacji państwowych restrykcji wobec Stanisława Barańczaka, po jego wstąpieniu do Komitetu Obrony Robotników i do redakcji nielegalnego kwartalnika „Zapis” oraz po podpisaniu obywatelskich protestów — decyzja o zamieszczeniu jego tekstów pod pseudonimem Barbara Stawiczak. W latach 1978–1989 Barańczak zamieścił w „Tygodniku Powszechnym” we fragmentach znaczną część wydanych na emigracji książek krytycznych: *Etyka i poetyka* (1979) oraz *Przed i po* (1988)¹. W ten oto sposób czytelnicy tego czasopisma mogli mieć w tym okresie stały kontakt z — jak to określił Stala — „wyrazistością krytycznego głodu Barańczaka i spoistością głoszonego przezeń systemu wartości”². Już w tych prawie cotygodniowych tekstach, podpisanych „Barbara Stawiczak”, można było odczytać podstawowe i zaktualizowane w stosunku do krytycznego debiutu *Nieufni i zadufani* (1971) założenia Barańczakowej krytyki poezji. Opierała się na wyrazie jednostkowej świadomości broniącej swej autonomii. Była to idea takiej literackiej antropologii, która w swych zasadniczych podstawach jest analogiczna z prawie jednocześnie powstającymi krytycznoliterackimi tekstami Zagajewskiego i z nieco tylko późniejszymi — Maja, w obu wypadkach drukowanymi również w „Tygodniku Powszechnym”. To byłby także pomost integrujący pisarzy określonych jako pokolenie 1968/1970.

¹ Wypada przy okazji wprowadzić korektę do autorskich bibliograficznych adresów pierwodruków tekstów, które złożyły się na książkę *Etyka i poetyka. Szkice 1970–1978*. Autor w *Nocie* do niej podał, iż recenzje poetyckich tomów Moczulskiego i Kornhausera nie były wcześniej drukowane. Tymczasem były, właśnie w „Tygodniku Powszechnym” w 1978 roku w numerach 32. i 50. Pomyłka powstała zapewne w zawierusze przygotowania książki do druku na emigracji.

² M. STALA: *Przeszukiwanie czasu. Przechadzki krytycznoliterackie*. Kraków 2004, s. 200.

W stopniu o wiele większym, aniżeli było to widoczne w poprzednich wypowiedziach krytycznych Barańczaka, zamieszczonych w książkach *Nieufni i zadufani* oraz *Ironia i harmonia*, teraz w recenzowanych przez krytyka zbiorach wierszy „każde doświadczenie społeczne jest dla niego najpierw doświadczeniem jednostkowym i odrzuca myślenie utopijne, to zwłaszcza, które nakazuje rezygnację z indywidualności w oczekiwaniu raju na ziemi”³. Ten postulat najbardziej widoczny jest w krytycznych recenzjach poezji Bohdana Drozdowskiego, Zbigniewa Jerzyny, Romana Śliwonika, a także częściowo — Kornhausera, drukowanych w „Tygodniku Powszechnym” kolejno w numerach: 1979, nr 3, 1980, nr 21 i 26, 1978, nr 50. Natomiast te same kryteria pozwalają na wysoką ocenę, gdy zostają przyłożone do tomów Wisławy Szymborskiej, Julii Hartwig, Mirona Białoszewskiego, Anny Kamieńskiej oraz Maja, kolejno w numerach 1977, nr 4, 1978, nr 32, 1979, nr 10, 1979, nr 43 oraz 1981, nr 17 „Tygodnika Powszechnego”.

Pismo to uznało głośną wspólną książkę Kornhausera i Zagajewskiego *Świat nie przedstawiony* za ciekawe wydarzenie w polskim życiu kulturalnym. Na jej temat na łamach „Tygodnika...” przetoczyła się długa dyskusja, do której zachęcano już przy okazji inicjującego omówienia pióra Jacka Woźniakowskiego. Autor najpierw zreferował główne tezy młodych zoilów, skupiając uwagę na sformułowaniach Zagajewskiego jako programotwórczego lidera krytycznego duetu. Woźniakowski dokonał śmiałego porównania: zestawiał książkę krakowskich autorów z takim wulkanem krytycznym, jakim był Stanisław Brzozowski — przy czym wskazał zarówno podobieństwa, jak i różnice. W każdym razie postawił debiutantów w kontekście tradycji Wielkiej Krytyki, by odwołać się do idei i terminologii Kazimierza Wyki. Sympatyczne jest wskazanie na „uderzające podobieństwa między tamtymi a tymi młodymi [...]”. U Brzozowskiego oraz u pary Kornhauser — Zagajewski uderza podobne poczucie radykalnej nowości czasów, w jakich żyją, i poczucie

³ Ibidem, s. 203.

odpowiedzialności za to, by czasy te przemówiły własnym, autentycznym głosem [...] antyestetyzmowi Brzozowskiego odpowiada po stronie Kornhausera i Zagajewskiego atak na wizję świata gazetową: podobna wreszcie świadomość, że diagnoza i terapia kultury wymagają ostrej krytyki [...]. Zniesienie hipokryzji, zalecenie rozdarcia między językiem a rzeczywistością [...] jest zadaniem nowej kultury” — cytatem z Zagajewskiego aprobująco kończy swój wywód autor⁴.

Polemikę ze szkicem Woźniakowskiego podjął Marek Skwarnicki. Według niego, zestawienie książki Kornhausera i Zagajewskiego z tekstami Brzozowskiego jest nadużyciem. *Nota bene* ciekawą jest ta kolejna debata o wpływie Brzozowskiego, przedłużająca dzieje recepcji myśli autora *Legendy Młodej Polski* na lata siedemdziesiąte ubiegłego wieku. W dalszym ciągu artykułu Skwarnicki polemizuje z metodą młodych krytyków, tak operujących kategorią pokolenia, aby przeciwstawić domniemanych „uciekierów ze współczesności” — w *Świecie nie przedstawionym* to Zbigniew Herbert i Stanisław Lem — pozytywnym młodym realistom. Krytycznoliterackie diagnozy Kornhausera i Zagajewskiego wywołały wiele zdroworozsądkowych zastrzeżeń Skwarnickiego. Po pierwsze, eliminowanie ze współczesności konwencji innych niż realistyczne jest dla kultury równie szkodliwe, jak brak postulowanych ujęć realistycznych. Po drugie, nie bez słuszności zauważa autor artykułu *Co realne, a co nie*, iż brak wartościowej literatury realistycznej spowodowany jest ogólną sytuacją w literaturze i sztuce europejskiej, a jej autonomii „nie da się zburzyć jednym manifestem”. Według polemisty, w sytuacji rozwoju nowych form przedstawiania życia w reportażu, filmie, w telewizji — Kornhauser i Zagajewski mylą się, sądząc, że współcześnie literatura może spełniać tę samą funkcję, co dawniej. Ale pomimo wskazania licznych symplifikacji

⁴ J. WOŹNIAKOWSKI: *Prawdy powietrze*. „Tygodnik Powszechny” 1974, nr 43. Ponieważ w dalszych przypisach prawie wyłącznie cytowany jest krakowski tygodnik, użyto skrótu TP.

w książce obu krakowskich krytyków została ona uznana za wartościowy fakt życia intelektualnego jako wyraz buntu przeciwko wzorom kultury zidentyfikowanym jako pozorne i niewspółczesne⁵.

Powtórzmy: świadectwa recepcji nowofalowego manifestu Kornhausera i Zagajewskiego wśród przedstawicieli kilku aktywnych wówczas różnych generacji czytelników będących znawcami przedmiotu — nazwijmy ich ogólnie przyjętymi nazwami: wojennym pokoleniem Kolumbów, pokoleniem 1956, zwanym też pokoleniem „Współczesności”, i najmłodszym nurtem prywatności, wypływającym z Nowej Fali — dowodziły ważnej roli, jaką przypisywało książce *Świat nie przedstawiony* środowisko „Tygodnika Powszechnego”. Tom młodych krytyków doczekał się na łamach „Tygodnika” także repliki najmłodszego, wstępującego wtedy do życia literackiego, pokolenia. To wypowiedź Andrzeja Sulikowskiego utrzymana w formie bardzo emocjonalnego dialogu z autorami. Sulikowski jest wobec nich bardziej krytyczny niż poprzednicy. Wprawdzie rozpoczął swój artykuł w eleganckim stylu Skwarnickiego, ale zastrzeżenia sformułował ostrzej: „Dziś ani powieść realistyczna, ani literatura piękna »podstawowym źródłem wiadomości« nie jest i źle by się stało, gdyby nim miała zostać [...]. Przesadne obciążanie literatury funkcją poznawczą narusza jej suwerenność jako dziedziny sztuki [...]. Czyżby nawrót do [...] utylitaryzmu i tendencyjności? [...]. Każdy rodzaj pisarstwa wynikły ze szczerego, osobistego postanowienia zasługuje na szacunek i ma prawo do suwerenności [...]. Skłonny jestem, w duchu personalistycznym, przywiązywać wielką wagę do osobowości twórcy [...]. Artystyczny wyraz rzeczywistości jest zawsze dziełem jednostkowym [...]. Oryginalnej twórczości nie da się zastąpić najwznioślejszym manifestem [...] nie wierzę w zbiorowych Mickiewiczów, Gombrowiczów czy Herbertów”⁶.

⁵ Por. M. SKWARNICKI: *Co realne, a co nie*. TP 1974, nr 45.

⁶ A. SULIKOWSKI: *Jeszcze o książce Kornhausera i Zagajewskiego*. TP 1974, nr 47.

Cykl trzech artykułów Krzysztofa Dybciaka, zatytułowany *Nowa fala w literaturze* i zamieszczony w „Tygodniku Powszechnym” w 1974 roku (nr 13, 16, 24), to jedna z najwcześniejszych w prasie literackiej małych syntez nowofalowego zjawiska. Artykuły te są utrzymane w poetyce wysokiej, szlachetnej popularyzacji. Naukowe opracowanie tego tematu czytelnik otrzymał od tegoż autora równolegle w specjalistycznym piśmie „Teksty” (1975, nr 1). Dodać trzeba, iż ostatni odcinek cyklu Dybciaka o nowej fali w literaturze sąsiadował na kolumnie „Tygodnika...” z artykułem Tadeusza Witkowskiego *Kłopoty z młodą literaturą*, wskazującym na administracyjne (czytaj: polityczne) bariery i konteksty prawidłowego funkcjonowania młodoliterackiego ruchu. Wyraziście zabrzmiała teza na temat instytucji życia literackiego z arcysłusznym postulatem, omijanym w praktyce: „Młoda krytyka nie powinna ograniczać się do formułowania pokoleniowych manifestów. Jej zadaniem winno być wpisywanie dokonań literackich w nowe perspektywy intelektualne”⁷.

Krzysztof Dybciak był w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych dwudziestego wieku jednym z najaktywniejszych działających w kraju, a także za granicą promotorów współczesnej literatury polskiej, w tym również nowofalowej. Tę działalność ilustruje inna krytycznoliteracka seria artykułów autora *Personalistycznej krytyki literackiej* zamieszczona w „Tygodniku...” w 1977 roku (nr 49, 50). Krytyk zaprezentował tu swą nową strategię komentowania i oceniania liryki, polegającą na lekturze wierszy poza podziałami pokoleniowymi. Jacek Łukasiewicz określił ją jako „przykład rygorystycznego myślenia i widzenia świata i literatury w perspektywie najbardziej zasadniczej [...]”. Krytyk traktuje literaturę w perspektywie eschatologicznej, odczytuje w niej cele finalne, których szukają pisarze”⁸.

⁷ T. WITKOWSKI: *Kłopoty z młodą literaturą*. TP 1974, nr 24.

⁸ J. ŁUKASIEWICZ: *Perspektywa „Gier i katastrof”*. TP 1981, nr 38.

Ewidentne próby tej metody krytycznej zawiera omówienie liryki wydanej w 1976 roku.

Aczkolwiek dokonany w dużym skrócie i w sposób fragmentaryczny (trzeba tu pamiętać o poetyce artykułu prasowego) — to jednak główny zarys metody krytycznej i związanych z nią kryteriów wartościowania liryki przyniósł cykl Dybciaka pt. *Światopoglądowe czytanie poezji roku minionego* opublikowany w dwóch kolejnych numerach „Tygodnika Powszechnego” w 1977 roku (nr 49, 50). Krytyk jawi się w tym cyklu, jak i w całej swojej twórczości badawczej, jako systematyczny i subtelny poszukiwacz wątków transcendentálnych oraz rzeczywistości sakralnej w liryce, wyrastających z kultury chrześcijańskiej. Nie jest przy tym obojętny na tematy filozoficzne, w tym głównie etyczne. Nic przeto dziwnego, iż wśród tomików Andrzeja Mandaliana, Włodzimierza Słobodnika i Jana Bolesława Ożoga łatwo najwyższą uwagę krytyka skupia Szymborska. Stwierdza on, że w tomie *Wielka liczba* (1976) poetka reprezentuje postawę sceptyczną, niemalże katastroficzną, ale w centrum jej liryki pozostaje zawsze ludzka jednostka i myśl o życiu jako grze. Niemniej jednak, a może właśnie dlatego, rzeczywistość przedstawiona w tej poezji jest, zdaniem krytyka, „pozbawiona nadziei, między ludźmi niemożliwe jest zbudowanie trwałych więzi wspólnotowych”⁹. W konkluzji krytyk stwierdza, iż w 1976 roku nie ukazał się żaden tom wierszy skoncentrowanych na zagadnieniach metafizycznych i dorównujący wydany w poprzednich latach świetnym książkom poetyckim Kamieńskiej i Jana Twardowskiego. Ślady liryki religijnej odnajduje w tomikach Zbigniewa Jankowskiego i Stanisława Dąbrowskiego.

W latach siedemdziesiątych ubiegłego wieku, ale oczywiście także wcześniej, ówczesna młodzież poetycka i polonistyczna czytała zachłannie utwory Czesława Miłosza — i to głównie ona w „Tygodniku Powszechnym” uczciła noblowskie trofeum poety. Stało się to dzięki esejom Aleksandra

⁹ K. DYBIAK: *Światopoglądowe czytanie poezji roku minionego*. TP 1977, nr 50.

Fiuta, Dybciaka, Wojciecha Karpińskiego i Sulikowskiego. Na dobór znakomitych autorów i dużą powierzchnię materiałów o Miłoszu w „Tygodniku...” nie miały wpływ miała zapewne długoletnia przyjaźń naczelnego redaktora z pisarzem.

Szkic Dybciaka *Odyseusz naszego czasu* jest przekładem artykułu, który ukazał się w „L'Osservatore Romano” w październiku 1980 roku. Przedstawiając intelektualną biografię noblisty, krytyk stwierdza jego filozoficzną predylekcję do weryfikowania własnym życiem wartości głównych współczesnych idei. Taki, w pełni personalistyczny, styl działania widać w biografii poety. Autor artykułu, odwołując się i do żywota, i do twórczości Miłosza, podkreśla zdolność pisarza do zachowania osobistej autonomii nawet w sytuacji wymuszonego uczestnictwa w historii. Główny cel twórczości Miłosza krytyk określa w tym materiale jako „chęć wyjawienia bycia bytu, choć czystego istnienia nie można adekwatnie nazwać”¹⁰. Zatem krytyk stawia poecie pytanie: czy poezja jest daremnym działaniem? — i natychmiast empatycznie temu zaprzecza. Nic w tym dziwnego, wszak Dybciak sam objawił się na łamach „Tygodnika Powszechnego” jako poeta (w roku 1980, nr 26; w roku 1981, nr 29).

W szczegółach o języku poetyckim noblisty traktuje obszerna wypowiedź Fiuta pt. *Świat Miłosza*. Jest to fragment pierwszej monografii o poezji autora *Ocalenia* pióra głównego miłoszologa po 1989 roku. (*Nota bene* znalazły się tu akcenty nawiązujące polemicznie do szkicu sąsiada z „Tygodnikowej...” kolumny¹¹).

3

Począwszy od wczesnych lat siedemdziesiątych ubiegłego wieku, „Tygodnik Powszechny” stał się miejscem druku niezwykle interesujących krytycznoliterackich tekstów

¹⁰ K. DYBCIAK: *Odyseusz naszego czasu*. TP 1980, nr 45.

¹¹ A. FIUT: *Świat Miłosza*. TP 1980, nr 45. Por. K. DYBCIAK: *Holy Is Our Being... and Holy the Day*. „World Literature Today”, Summer 1978.

Antoniego Libery. Z powodów *stricto* merytorycznych były one ważne już wtedy, dodatkowej ważności nabierają dzisiaj, gdy czytane są w kontekście rozwoju oryginalnego pisarskiego dorobku tego autora, w tym także teatrologicznego i translatorskiego.

Przyszły autor *Madame* na łamach „Tygodnika Powszechnego” opublikował wiele frapujących esejów, głównie o twórczości polskich prozaików. Ale były też teksty o utworach Samuela Becketta, a także duża konceptualna recenzja *Wszelkiego wypadku* Szymborskiej, traktująca przede wszystkim o dylematach i dramatach poznawczych człowieka. Jestem przekonany, że ze względu na zaprezentowaną w tych tekstach wnikliwą sztukę interpretacji literatury, publikowane teksty powinny być zebrane i osobno wydane. Libereń niezbyt interesują sporne problemy rozmnożonych i rozplenionych pokoleń literackich, efekty działania środowiskowych opcji i grup nacisków. Mało obchodzi go aktualne notowania giełdy krytycznej i życia literackiego. Ale może właśnie dlatego autor ten swoją publicystyką literacką pozytywnie i ożywczo oddziałuje na stan literackiej opinii. Krytyk ten zawsze pisał o niepowszednich pisarskich artefaktach i sposobach uprawiania niebanalnej literatury, a więc wyrażania siebie przez artystów pióra. Teksty Libery zamieszczane w „Tygodniku Powszechnym” dowodzą, jak ten krytyk gotów jest niespiesznie, długi czas pochylać się nad wybranymi utworami i ich zespołami, aby doznać czytelnicznej iluminacji na przykład prozą Adolfa Rudnickiego czy też Marka Nowakowskiego. Jak gotów jest cierpliwie rekonstruować osobową i artystyczną tożsamość Witolda Gombrowicza i Juliana Strykowski, jak skory jest do niby przypadkowego porównawczego zestawienia utworów, aby odkryć specyfikę warsztatu ich autorów, Mirona Białoszewskiego i Bernarda Sztajnerta. Z licznych tekstów zamieszczonych w „Tygodniku Powszechnym” można było już w latach siedemdziesiątych zrekonstruować *par excellence* personalistyczną sztukę literackiej interpretacji Libery. W dużym skrócie i tylko najogólniej modelowo można ją określić następującym *credo*: „spróbujmy odczytać je [ana-

lizowane utwory — K.K.] poprzez wspólną dla wszystkich tekstów sylwetkę narratora, poprzez jego duchowy rodowód, biografię i życiowy dramat”¹². We wszystkich wymienionych i w wielu innych literaturoznawczych publikacjach Libery można dostrzec prezentowaną tu metodę krytycznoliteracką.

W jednej z najwcześniejszych recenzji autorstwa Maja znajdujemy utrzymane niemal w nowofalowej poetyce „mówienia wprost” odwołanie do haseł oraz programu nowego pokolenia pisarzy. W opisie powieści łódzkiego debiutanta Mariana Miszałskiego *Chwiejna równowaga* recenzent nawiązuje do analiz perswazyjnej funkcji tekstów literackich i paraliterackich, dokonywanych na początku lat siedemdziesiątych przez Stanisława Barańczaka¹³. Maj podkreślił, iż „na przykładzie kreowanych przez Miszałskiego quasi-artykułów prasowych widać [...]: stereotypy gazetowego języka są owocami stereotypowego, banalnego [...] myślenia. I odwrotnie: »myślenie kolejnami«, wolne od indywidualnego trudu i odpowiedzialności, jest podtrzymywane przez posługujący się niewielką ilością schematów język publikatorów. Język, który przez powszechne kanały komunikacyjne dociera do każdego, będąc dla co leniwszych umysłów i dusz wygodnym uwolnieniem od niepokoju własnego poznania”¹⁴.

Jako literacki recenzent, Maj debiutował w „Tygodniku Powszechnym” bodaj na początku 1979 roku recenzją tomu poezji Juliusza Krzyżewskiego. Wybór recenzenckiego debiutu na tych łamach nie był, jak się wydaje, przypadkowy. 29-letni Krzyżewski, podchorąży Armii Krajowej, po-

¹² A. LIBERA: *Tryptyk Juliana Strykowski*. TP 1974, nr 39. Poza tym por. teksty A. LIBERY: *Nieobecność Gombrowicza*. TP 1972, nr 30; *Konstelacja Szymborskiej*. TP 1973, nr 10; *Białoszewski i Sztajnert*. TP 1974, nr 8; *Polska Marka Nowakowskiego*. TP 1974, nr 21; *Nowela Becketta*. TP 1974, nr 14.

¹³ Por. S. BARAŃCZAK: *Problematyka funkcji perswazyjnej tekstów literackich i paraliterackich w świetle tez Semantyki Ogólnej (General Semantics)*. W: *Studia Polonistyczne*. T. 4. Red. W. KURASZKIEWICZ, T. WITCZAK. Poznań 1977, s. 155–165.

¹⁴ B. MAJ: „*Równowaga chwiejna*” Mariana Miszałskiego. TP 1979, nr 8.

legał w Powstaniu Warszawskim, a recenzent pracował już wówczas nad analizą poezji Tadeusza Gajcego. Najciekawsze jednak jest to, że w recenzji Maja pojawiają się także wątki obecne w jego tekstach lirycznych. Wobec tego prześledzenie jego twórczości krytycznoliterackiej, również na łamach „Tygodnika...”, sprzyja rekonstrukcji kształtowania się jego języka poetyckiego i owego języka dalszej ewolucji. W następnych swoich wypowiedziach krytycznoliterackich Maj nie ograniczył się do związków z odleglejszą tradycją, gdy przywoływał twórczość Aleksandra Janty¹⁵. Przeciwnie, skupił uwagę na twórczości bieżącej i jak najbliższej współczesności.

Tak więc recenzja tomu Kornhausera *Zasadnicze trudności* może być typowym przykładem krytyki towarzyszącej i utożsamiającej, dobrze znanej z francuskiej teorii *critique d'identification*. Tomik Kornhausera interpretowany jest jako świadectwo swoistego przełomu w poetyce zarówno całej formacji Nowej Fali, jak i takich jej filarów, jak Kornhauser i Zagajewski. Maj uważa, iż recenzowany tom może być ilustracją znamiennej zmiany paradygmatu lirycznego, którą dobrze nazywa zbiór esejów Zagajewskiego *Solidarność i samotność* (Paryż 1982). W omówieniu książki Kornhausera Maj podnosi sprawę atrofii w nowofalowej poezji tej drugiej, z wymienionych w tytule tomu esejów Zagajewskiego, postawy. Chodziło o dotychczasową dominację takich tematów i motywów jak gniew, ciemność, nienawiść. To błędne, według Maja, style niecierpliwego i gorączkowego uczestnictwa w życiu. Maj postuluje odmienny model liryki, ponieważ „taka postawa, właściwa młodości, jest jednostronna, uboga. Pomija sprawy nieuchwytnie, niezależne od doraźnego teraz, doświadczenia zdarzające się człowiekowi zawsze, poza czasem. Doznanie jedności z trawą [...], komunია z bytem, możliwa jest tylko wtedy, gdy odrzuci się aktualny, historyczny punkt widzenia”¹⁶. Lektura tej recenzji

¹⁵ Por. B. MAJ: *Po samo dno istnienia. O poezji Aleksandra Janty*. TP 1980, nr 3.

¹⁶ B. MAJ: *Julian Kornhauser „Zasadnicze trudności”*. TP 1980, nr 6.

świadczy o tym, jak rodzą się własne twórcze zamiary Maja poety. Solidaryzuje się z autorem *Zasadniczych trudności*, bo ten „drwi z poetów, którzy mistyfikują i sztucznie tragiczują swoją rolę, którzy z »cierpienia za miliony« ulepili sobie karierki [...]. Drwi z poetów [...] zasuszonych wśród papieru i mitów [...]. Ale pełen jest lęku o poezję [...]. Ten lęk jest bardzo osobisty, jest uczuciem człowieka samotnego [znowu powraca centralny motyw esejów Zagajewskiego — K.K.], który już nie chce odwoływać się do żadnych, poza swoim doświadczeniem, porządków, hierarchii wartości [...]. Uczestnictwo w grupie, więź z nią — nie mogą być rękojmią prawdy dla należącego do grupy człowieka, nie mogą go zwolnić z poszukiwań i pytań na własną rękę”¹⁷. Ta opinia tłumaczy, dlaczego tak wiele uwagi wierszom Kornhausera poświęca Maj poeta.

Kolejny przykład krytyki utożsamiającej się z przeobrażeniami poetyki i światopoglądu formacji, którą chcemy nazwać „pokoleniem 1968/1970”, może stanowić recenzja pióra Maja tomu poezji *Oddech* (1979) Leszka Aleksandra Moczulskiego. Recenzent podkreśla, iż w porównaniu z poprzednim tomem tego poety, zatytułowanym *Narzędzia i instrumenty* (1978), utwory zawarte w zbiorze *Oddech* „sygnalizują znamiennej ewolucję liryki Moczulskiego: poeta oddala się od historii i polityki wyznaczających międzyludzkie relacje, a zajmuje się tymi właśnie więzami [...] [mówi — K.K.] o uczuciach najbardziej intymnych, osobistych: dziecko, kobieta, dom, dzieciństwo”¹⁸.

O ile debiutancka powieść Myszalskiego zwróciła uwagę recenzenta „Tygodnika Powszechnego” głównie jako przyczynek do nowoczesnej filozofii języka i teorii prawdy zobaczonej w świetle nowofalowego programu prozy, o tyle niemałą artystyczną dojrzałość Maj wydobył z tomu opowiadań Jerzego Niemczuka *Imitacje* (1980), będąc bardzo tolerancyjnym wobec ich głównie stylizacyjnego zamiaru. Ale recenzent przeciwstawił tę prozę inkryminowanemu

¹⁷ Ibidem.

¹⁸ B. MAJ: Leszek A. Moczulski „*Oddech*”. TP 1980, nr 13.

przez siebie i krytyków z kręgu Nowej Fali nurtowi artystycznej rewolucji w prozie polskiej, którą — podobnie jak reklamarską wobec niej funkcję części krytyki — ocenił bardzo ostro i gorzko. To jest, jego zdaniem, „nurt prozy pseudogroteskowej, onirycznej, symbolicznej czy autotelicznej, której przedstawiciele — czyste, encyklopedyczne okazy grafomanii (Kirsch, Szołtysik) — niejako »zastępują« na powierzchni życia literackiego autentyczny głos młodego pokolenia”¹⁹.

W porównaniu z tamtymi „produkcjami” zbiór tekstów Niemczuka uważa Maj za wartościowy, reprezentujący stosunkowo wysoką kulturę literacką, wytrzymującą porównanie z klasyką gatunku. Wymagający recenzent zanotował: „Każde opowiadanie jest tu inne. Każde otwiera inną perspektywę światopoglądową, proponuje inną poetykę, inne sensory. Zbiór przekonuje więc o sprawności pisarza, w każdej tematyce i stylistyce zakresła szeroki obszar jego zainteresowań. *Nie odwracaj się* przypomina opowiadania Cortáзара i realizm magiczny [...]. *Karuzel* i *Imitacja dziarskiego marsza* to teksty o dusznej, kafkowskiej atmosferze. *Mistyfikacja* w przewrotny sposób czerpie pomysł i ideę z Biblii, *Ptak* to bardzo dowcipna satyra na dzisiejszy status poety”²⁰. Bardzo interesujące są te komparacje Maja z powszechną literaturą światową.

W ostatniej ćwierci ubiegłego wieku na stronach „Tygodnika Powszechnego” można było w długim przedziale czasowym śledzić stan i kondycję najnowszej historii literatury, a zwłaszcza poezji polskiej. Obok stałej tu obecności refleksji nad twórczością największych osobowości — Miłosa, Szymborskiej, Tadeusza Różewicza — systematycznie i w dużym wymiarze reprezentowano w tym tygodniku twórczość młodszych i od najmłodszych roczników pisarzy. Początkowo najbardziej aktywna formacja pokolenia 1968/1970, *nota bene* obecna twórczością kilku wśród niej nurtów, a także indywidualności spoza nich — z biegiem lat

¹⁹ B. MAJ: „Imitacje” Jerzego Niemczuka. TP 1980, nr 35.

²⁰ Ibidem.

uległa rozproszeniu i naturalnemu wyczerpaniu w warunkach historycznych przemian po 1989 roku. W pewnym stopniu stylistyczną i światopoglądową, ale przeformułowaną w nowych okolicznościach, kontynuacją estetycznych oraz etycznych źródeł najbliższych poprzedników był poetycki głos nowych roczników i tak zwanej nowej prywatności, wzbogacający polską literaturę i poezję o niewątpliwie wartości w utworach Bronisława Maja, Jana Polkowskiego, Piotra Sommera, Janusza Szubera, Tomasza Jastruna i kilku innych.

W dotychczas ogłoszonych opracowaniach o „Tygodniku Powszechnym” przeważają materiały o powstaniu pisma oraz jego dramatycznym funkcjonowaniu w latach pięćdziesiątych i trochę tylko późniejszych. Następne lata, przede wszystkim w sferze aktywności tego czasopisma w dziedzinie upowszechniania kultury i literatury, wydają się poznawczo niedoinwestowane. Zwłaszcza lata siedemdziesiąte i osiemdziesiąte, czas aktywności dokuczliwej cenzury politycznej, stawiały ten periodyk przed trudnymi zadaniami służby kulturalnej. Warto pogłębiać refleksję nad tą zasłużoną działalnością.

Krytycznoliteracki *mainstream*

1

Zbigniew Herbert i jego twórczość od kilkudziesięciu lat pozostają w centrum polskiego życia literackiego jako przedmiot mniej lub bardziej wnikliwych monografii, jako temat sesji, konferencji i wydawnictw zbiorowych. Mimo to — a może właśnie wskutek tego oraz zgoła nieliterackich emocji — na warsztatach krytyków nie powstał, jak się zdaje, w miarę pełny portret pisarza. Być może, w obecnych warunkach humanistyki, w sytuacji jej filozoficznego i interpretacyjnego rozproszenia, przygotowanie takiego przejrzyściego i czytelnego konterfektu pisarza i jego twórczości na razie nie jest możliwe, ale — wydaje się — że przynajmniej należy do jego powstania dążyć.

Od dawna publikowano bardzo pomysłowe interpretacje tego pisarskiego dorobku. Należy do nich niewątpliwie *Uciekinier z Utopii* (1983) pióra Stanisława Barańczaka, pozycja wielokrotnie wznawiana. Ale jest to książka — według słów samego autora — „która portretuje nie tylko samego poetę jako takiego, ale również odbiór jego poezji w określonej, zamkniętej już fazie historii, a pośrednio też i stan społecznej świadomości w owym historycznym okresie”¹.

Zbliżony charakter miały *Gry Pana Cogito* (1982) Andrzeja Kaliszewskiego. Lekturę każdej nowej monografii każdego artysty będzie profilował aktualny stan i styl kultury. Naj-

¹ S. BARAŃCZAK: *Uciekinier z Utopii. O poezji Zbigniewa Herberta*. Wrocław 1994, s. 6.

częściej jest to stan afirmacji konkretnego życia tu i teraz, aprobaty odczuwania abstrakcji dziedzictwa i tradycji jako przynajmniej częściowo martwych. W tej sytuacji kultury autorzy książek o Herbercie nie są w łatwym położeniu. Stają przed zadaniem dotarcia do nowych generacji czytelników, niekiedy dość radykalnie innych niż poprzednicy. Jednak autorzy popularnych, bynajmniej nie akademickich, monografii muszą przecież zadbać o właściwą relację między zachowaniem wartości w perspektywie historii literatury i kultury a wzmiankowaną potrzebą dotarcia do zupełnie nowych pokoleń odbiorców. Nawiązanie komunikacji z nimi nie jest bynajmniej łatwe w stanie dzisiejszej migotliwej kultury, w dobie estetyki hałasu, kultu newsu i szybkości. Dowodzi tego stanu rzeczy utrudniona recepcja kolejnej monografii o Herbercie zatytułowanej *Ciemne źródło* (1998) autorstwa Andrzeja Franaszka.

Te wstępne uwagi prowadzą do stwierdzenia, że Julian Kornhauser napisał w 2001 roku o Herbercie książkę nie aż tak jednoznaczną, jak te wcześniej wyliczone oraz te bardzo liczne, tu niewymienione. Wiele wyjaśnia jej tytuł: *Uśmiech Sfinksa...*², sygnalizujący miejsce w niej dla niedookreślonych oraz niespodziewanych wtajemniczeń, a więc dla istoty poezji, co zaś za tym idzie — najlepszej gwarancji jej długiego trwania.

Zapytajmy zatem, jak książka Kornhausera zaspokaja apetyt na nowy wykład o poezji Herberta. Trzeba stwierdzić, iż czyni to z powodzeniem dzięki trafnym decyzjom autora. Jego krytycznoliteracka strategia nie epatuje — i tak się dzieje już od wielu lat — ani powierzchownie dekonstrukcyjną modą, ani przesadną mistyką, ani sensacjami pozaliterackimi, personalnymi itp. Koncentruje się na samych tekstach literackich bez nurzania ich w aurze czy to ideologii, czy metafizyki tudzież biograficznej lub środowiskowej plotki. Autor deklaruje: „Wybrałem metodę lektury — chciałoby się rzec — tradycyjną, to znaczy w porządku

² J. KORNHAUSER: *Uśmiech Sfinksa. O poezji Zbigniewa Herberta*. Kraków 2001.

chronologicznym, od pierwszej do ostatniej książki poetyckiej, a w obrębie każdego tomu biorąc pod lupę wszystkie bez wyjątku wiersze [...]. Dlaczego nie eseistyczne popisy czy dekonstrukcyjna, żwawa dowolność? Ponieważ wiem, ile wysiłku poeta wkłada w zamknięcie zbioru wierszy jako jedynej i niepowtarzalnej całości, jaką wagę przywiązuje do takiego, a nie innego porządku, ba! do konkretnego miejsca jakiegoś wiersza w tej całości”³. Krytyk postępuje systematycznie i konsekwentnie w poszczególnych monograficznych rozdziałach traktujących o kolejnych tomach poetyckich. Na przykład w rozdziale trzecim „*Studium przedmiotu*” — *jak być artystą?* proponuje: „Prześledźmy opisy świata przedmiotów w całym [podkr. — K.K.] tomie *Studium przedmiotu*”⁴.

Zapewne właściwy kontakt ułatwiło spotkanie się na kartach tej książki poety z poetą, ale — jak wiadomo — nie musi to przesądzać o porozumieniu; wręcz odwrotnie — z reguły rodzi konflikty. Warto bowiem przypomnieć, że Kornhauser, występując jako debiutujący krytyk, współautor głośnego manifestu *Świat nie przedstawiony*, miał Herbertowi, „poecie z odległej prowincji”, jak go wówczas nazwał, wiele do zarzucenia. Ale oczywiście od tamtej epoki zmieniły się czasy, wiele wody upłynęło w Wiśle, zmieniły się także kryteria krytyka, chociaż najmniej zmieniła się poezja Herberta. Doskonale zrozumiał to i autor *Uśmiechu Sfinksa...* Dziś już nikt rozsądny nie nazwie liryki autora *Barbarzyńcy w ogrodzie* prowincjonalną, *nota bene* na prowincji poezja najlepiej się udaje. Książka Kornhausera o poezji Herberta może być przykładem troski niegdysiejszego zoila o zachowanie równowagi krytycznoliterackich sądów. Publikacja ta dzięki swej homofonicznej metodzie analizy wierszy Herberta przewycięża kłopotliwy, bo kawałkujący całość lirycznego dorobku poety, wzorzec edytorski spopularyzowany w (wartościowych i potrzebnych!) antologiach typu *Czytanie Herberta*, *Poznanie Herberta* itp. Zdarzające się w nich interpretacyjne symplifikacje i nadużycia zauważył Jacek Łuka-

³ Ibidem, s. 7.

⁴ Ibidem, s. 37.

siewicz, diagnozując: „Nieporozumienia wynikały często z izolowania poszczególnych wierszy, z ignorowania kontekstu twórczości poety”⁵.

Podobnych grzechów unika Kornhauser. Omawia wiersze Herberta według kolejności ich powstawania i czyni to nader skrupulatnie, ale potrafi genezę tych utworów zdramatyzować. Jako się już rzekło, krytyk nie idzie przy tym na łatwiznę i wcale nie akcentuje obecności pisarza na kolejnych światopoglądowych i estetycznych wirażach ubiegłego półwiecza. W swoich interpretacjach poezji Herberta krakowski krytyk do minimum wycisza udział czynników pozatekstowych, uwagę skupia na użytych środkach stylistycznych. Wskazuje integralność i niewątpliwe walory tej poezji, ale niekoniecznie tylko jej tradycję, ironię i głębsze znaczenie. Unika też stosowania starych kluczy, które z czasem stały się wytrychami. Autor podkreśla w swej książce, że głos poety, od jego debiutu aż do przedśmiertnych elegii, w zasadzie się nie zmienił. To wcale nieczęsty przypadek w dziejach naszej współczesnej poezji. Co zatem stanowi, zapytajmy ponownie, podstawę dokonanej przez Kornhausera retrospektywy poezji Herberta?

Uśmiech Sfinksa... ze względu na przyjętą w tej książce koncepcję krytycznoliteracką jest w dużym stopniu zaprzeczeniem dotychczasowych monografii o twórczości Herberta, skomponowanych już to w rytmie oddziaływania przeróżnych pozaartystycznych presji (ideologicznych, historycznych, mód kulturowych), już to notowań wzrostu artysty, osiągania przezeń dojrzałości artystycznej oraz popularności, sukcesów, dorastania do legendy itd. Dziewięć rozdziałów publikacji Kornhausera to minimonografie wszystkich dziewięciu poetyckich tomów pisarza, przy tym każdy z nich potraktowany jest w swej integralności jako osobne arcydzieło, a co najmniej arcydziełko.

Tak oto krytyk nie zadowolił się lekturą tylko wybranych liryków Herberta, jak to zwykle dotąd czyniono. Pokusił się o interpretację większych całości semantycznych, jakimi są

⁵ J. ŁUKASIEWICZ: *Poezja Zbigniewa Herberta*. Warszawa 1995, s. 6.

kolejne tomy poetyckie. Ale to nie wszystko. Krytyk ułożył te tomiki, a w ich ramach — także poszczególne wiersze, w określone serie i cykle. Nikt tego wcześniej nie robił aż w takim stopniu. Powstała krytycznoliteracka kompozycja zarówno bardzo wierna zamiarom twórczym poety, jego poezji oraz jej łagodnej, ledwie widocznej ewolucji, jak i elegancka w swej formie: naturalnej, harmonijnej, logicznej. W efekcie mamy do czynienia z literackim i intelektualnie wielce atrakcyjnym wizerunkiem poezji Herberta. Jego liryki są przedmiotem lektury uważnej, a zarazem dalekiej od przedwczesnych generalizacji; to odczytania analityczne oraz konfrontujące z sobą osobne wiersze, a także całe ich zbiory (serie motywów, cykle tematyczne) prawie według reguły idealnej *close reading*. Prawie, bo skromny rozmiar publikacji nie sprzyja szerokiemu rozwinięciu skrzydeł sztuki interpretacji. Za to nie stanowi w tym przypadku przeszkody w zachowaniu krytycznej równowagi, w osiągnięciu jednolitego w tej książce dyskursu, w przedstawianiu komplementarnych analiz i wniosków z nich. Wiersz po wierszu, tom po tomie w wywodzie podporządkowanym ogólnej autorskiej wizji krytyk omawia związki między tekstami Herberta, wyłuskuje najtrwalsze w tej liryce kontynuacje oraz kontrasty, zaprzeczenia. Kazał one poddać rewizji nazbyt utarte opinie o tej poezji, inaczej rozkładają interpretacyjne akcenty, zwracają uwagę na jej nowo odczytane sensory i znaczenia. Na przykład autor tej krytycznej książki widzi — i to może stanowić niemałą niespodziankę — wiele wspólnego w wierszach Herberta, Różewicza i Miłosza. Dwaj ostatni to poeci, poza jej głównym przedmiotem, najczęściej i najobszerniej przywoływani w książce Kornhausera. Dotyczy to zwłaszcza wcześniejszych, tuż powojennych tomów tych poetów. Bardzo wymowny pod tym względem jest pierwszy rozdział, dotyczący debiutu Herberta: „*Struna światła*” — między ocaleniem a niepokojem. Warto dodać, że krytyk bynajmniej nie utożsamia głosów tych trzech poetów. Następne rozdziały są równie pomysłowe.

Oczywiście, nie należy przeceniać skromnej, ale rzetelnej publikacji Kornhausera. Czy stanie się ona ostatnim słowem

o poezji Herberta? Odpowiedź może być negatywna. Ale długofalowa wartość *Uśmiechu Sfinksa*... polegać może na tym, że publikacja ta powstała jakby w generalnej opozycji do kręcącej się dotychczasowej barwnej karuzeli odczytań wierszy Herberta. Deprymująca była nie różnorodność, lecz schematyczność owych odczytań. Często unieruchamiały tę wielce oryginalną i wieloznaczną lirykę: a to osadzały ją jedynie w nurcie neoklasycyzmu, a to sprowadzały ją do roli wyrazicielki środowisk niepodległościowych i akowskich, czy też uznawały za wyraz przywiązania do metafizyków cierpienia i współczucia. Wszystkie te tony nie są bynajmniej obce tej poezji, przeciwnie — są z nią integralnie związane. Ale też nie można jej sprowadzać tylko do nich. Rezultat ten zdołał osiągnąć właśnie Kornhauser. Zdecydowanie dystansuje się od ideologicznych wulgaryzacji w lekturze wierszy Herberta. Odczytuje je przez pryzmat zastosowanych w nich środków *stricto* artystycznych, które z reguły wyrażają momenty zastanowienia, niejednoznaczność, medytację nad szczegółem, będące wyrazem intelektualizmu. Krakowski krytyk, wcale nie umniejszając roli wymienionych wcześniej treści w twórczości Herberta, potrafił zadbać o zachowanie między nimi zdroworozsądkowych proporcji, ponieważ ponad miarę absolutyzowane prowadzą do interpretacyjnych nieporozumień i nadużyć, nieuchronnie „upupiają” tę lirykę. Herbert odczytywany w *Uśmiechu Sfinksa*... jest poetą skameralizowanym w odbiorze, odideologizowanym, spersonalizowanym. Krytyk osiągnął to dzięki uwzględnieniu — oczywiście w granicach rozsądku obiektywizującej interpretacji — wewnętrznej oraz twórczej biografii pisarza, a więc tego, co w sumie składa się na indywidualny los człowieka, a zarazem artysty.

2

W dzisiejszej — na początku dwudziestego pierwszego stulecia, ponowoczesnej i permissywnej — dobie formuła tytułu krytycznoliterackiej książki Stanisława Gębali brzmi

dostatecznie prowokacyjnie. Wydaje się, że jest to efekt przez autora zgoła niezamierzony, lecz za to świetnie sygnalizujący jego program literacki i osobne usytuowanie na mapie literackiej kraju, ponieważ obecny stan kultury niejako generuje pytanie, chyba już tylko retoryczne: kogo jeszcze obchodzą lub wzruszają takie niemodne z punktu widzenia jej głównego nurtu imponderabilia, jak obywatelski etos literatury, jej funkcje mimetyczne i realistyczne, a także wiarygodność pisarzy?

A jednak są to, zdaniem autora, kwestie ważne i istotne nie tylko dla uczestników życia artystycznego, lecz także dla społeczeństwa w ogóle. Problemy te trzeba formułować, a następnie rozwiązywać w społecznym interesie. Ową tytułową „odpowiedzialność za słowo” Gębala rozumie dosłownie i wprost. Dzięki temu na kartach jego czterech książek odżywają wartości nieprzedawnione⁶. Nieco już dziś zapomniane — lub jak utrzymywał Tomasz Burek: rozmyte — wielkie tradycje obywatelskiej krytyki literackiej, znaczone nazwiskami Mochnackiego, Brzozowskiego, Fika, Baczyńskiego, Stawara, Wyki, Kijowskiego, nowofalowców.

Stanisław Gębala nie jest bynajmniej ich epigonem, lecz bardzo interesującym, chociaż nieco osamotnionym dziś kontynuatorem. Echa wspomnianej znakomitej tradycji odbioru literatury są widoczne w jego tekstach na wielu ich płaszczyznach. Ale powracają te głosy w zupełnie nowych warunkach historycznych i kulturowych, w komentarzach do utworów stosunkowo późno zdobywających szerszą popularność, jak choćby w wypadku utworów emigracyjnych. W duchu wspomnianych wielkich i uznanych poprzedników Gębala powtarza za jednym z najpoważniejszych swoich patronów Jerzym Stempowskim: „Literatura oderwana od wielkich spraw narodu i ludzkości, od wielkich mitów, nie ma żadnego znaczenia”⁷.

⁶ S. GĘBALA: *Teatr Różewicza*. Wrocław 1978; IDEM: *Wśród szyderców i gdzie indziej*. Katowice 1981; IDEM: *Odpowiedzialność za słowo. (Felietony i szkice)*. Bielsko-Biała 1994; IDEM: *Teatralność i dramatyczność*. Gombrowicz — Różewicz — Mrożek. Bielsko-Biała 2005.

⁷ S. GĘBALA: *Odpowiedzialność za słowo...*, s. 74.

Zasadniczym tematem krytyki literackiej, którą uprawia Gębala, jest problematyka polskości widziana przez pryzmat naszej najwartościowszej literatury. W utworach Witolda Gombrowicza, Sławomira Mrożka, Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego, Tadeusza Różewicza, Ernesta Brylla i innych krytyk tropi gombrowiczowski wątek przewyższania współczesnej pisarzowi polskości. Strategię krytyczną i filozofię odbioru literatury autora *Odpowiedzialności za słowo* dobrze ilustruje takie typowe dlań, bo powtarzane przy okazji omawiania tekstów wielu innych pisarzy, wezwanie: „Poszukajmy w książkach Gombrowicza spraw, którymi żyjemy w naszym dniu dzisiejszym”⁸. Oto jest przykład krytycznoliterackiego *credo* Gębali. Nie przeszkadza mu wcale, że problemy społeczne rozwiązują polityka, nauka, religia itd. Krytyk uważa, że wartościowa literatura mówi od nich wszystkim znacznie więcej i lepiej, bo ciekawiej. Dlatego Gębala ufa tylko najlepszym pisarzom i zwykle się nie myli.

Kwestie literackiej wiarygodności i rzetelności są też stałym motywem *Dziennika* Gombrowicza, wyraźnie ulubionej lektury Gębali. Krytyk ten jest zafascynowany przede wszystkim twórczością tego pisarza. Nic dziwnego, bo krytyka kultury i różnych jej styków oraz stereotypów (sarmackich, ziemiańskich, awangardowych) jest w dziełach autora *Ferdydurke* ewidentna i stale inspirująca. Spełniają one w najwyższym stopniu także inne ważne kryterium, jakie stawia literaturze Gębala. Brzmi ono bardzo oryginalnie i sformułowane poniekąd przewrotnie mówi, iż życie jest zwierciadłem arcydzieł literackich. Mamy tu do czynienia z przeciwieństwem starych formuł realistycznych, a także znanego bon motu Stendhala. Tak sformułowana teza zajmuje inicjalne miejsce w omawianej książce Gębali, przewija się w niej jako naczelny motyw. Autor utrzymuje, że rzeczywistość, w której nam przyszło żyć, jest w zasadzie wynalazkiem Mrożka, Gombrowicza, Gałczyńskiego, Różewicza — i dlatego utwory tych pisarzy ceni najbardziej.

⁸ Ibidem, s. 52.

Najważniejsze jest jednak to, że publikacje Gębali stale poszerzały interpretacyjny horyzont pisarstwa tych autorów, a zwłaszcza Gombrowicza, Mrożka i Różewicza. Tego krytyka wcale nie deprymuje istnienie potężnych bibliotek badań nad wymienionymi pisarzami. Potrafi dodać do tego stanu badań przysłowiowe „własne trzy grosze”, stawia niby to dobrze już znanym dziełom nowe pytania. Gębala należy do nielicznych krytyków, którzy starają się czytać całe dzieło autora *Kosmosu* wieloaspektowo i całościowo zarazem. Tak jak to czynili znakomici poprzednicy: Jerzy Jarzębski, Andrzej Falkiewicz, Jan Błoński. Dlatego autor *Odpowiedzialności za słowo* do swoich wcześniejszych opisów praktyk magicznych i autokreacyjnych Gombrowicza dołączył kwestie stylizacji językowej i jej światopoglądowych konsekwencji (wobec *Pana Tadeusza*). Dodał też uwagi na temat socjopsychologicznych diagnoz stanu świadomości Polaków — diagnoz zawartych w *Dzienniku* Gombrowicza.

Problematyka ta związana jest z analizą stereotypów obyczajowych, kulturowych, literackich. Powstają one na styku — mówiąc ogólnie — życia jednostki i społeczeństwa, w relacjach indywiduum ze zbiorowością. Również z takimi jej komórkami jak naród, rodzina, grupa rówieśnicza czy społeczna. W krytycznoliterackiej wizji Gębali są to partnerzy równorzędni i żadna strona nie dominuje w tej interakcji. Zagadnienia krytyk rozpatruje również w aspekcie dystynkcji między cywilizacją a kulturą, uświadamianych ostro przez literaturę, w *Szkicach piórkiem* Andrzeja Bobkowskiego — według Gębali, arcydziele narracyjnym i obserwacyjnym. Jeszcze bardziej zasadniczy wymiar osiąga w poglądach Gębali prezentacja eseistyki Józefa Wittlina, Jerzego Stempowskiego, Czesława Miłosza i Stanisława Vincenza — autorów, którzy odwołują się do wymagających sprawdzianów etycznych, dostarczających mocnych argumentów na rzecz pisarskiej odpowiedzialności za słowo.

Omawiany zbiór szkiców Gębali pokazuje też, iż ich autor pozostał wierny najwcześniejszej swojej fascynacji twórczością Różewicza. Podjął więc analizy motywów metafizycznych i elegijnych, dominujących w ostatnim okresie

twórczości pisarza. Mało kto interpretuje utwory Różewicza tak celnie jak Gębala. Można w tym przypadku mówić wręcz o głębokiej empatii, o prawdziwym utożsamieniu wizji krytyka i omawianego przezeń pisarza. W tym kontekście wcale nie dziwi, że ów krytyk i jego dawny beskidzki dom z ogrodem znaleźli się w jednym z wierszy Różewicza, w *Czytaniu książek* z tomu *Płaskorzeźba*.

Krytycznoliterackie i *stricte* naukowe teksty Gębali potwierdzają duży temperament polemiczny oraz publicystyczny autora. Zawodowe wtajemniczenie filologa nie odrywa go od jego naturalnego środowiska, gdzie bystro obserwuje świat, a z każdego głupstwa drwi, choćby było ustawione na pomniku. Podobnie postępuje ten krytyk w roli interpretatora tekstów literackich. Jego program krytyczny można nazwać pedagogicznym, nawet gdyby w uszach snobów brzmiało to staroświecko. Gębala zapewne łatwo zgodziłby się z opinią Andrzeja Kijowskiego: „Sądzę, że literatura nie jest po to, aby ją czytali i komentowali znawcy i miłośnicy, ale po to, aby na niej młodzież uczyć sztuki tworzenia i wypowiadania wyobrażeń”⁹.

Waga poruszanej przez Stanisława Gębale problematyki literackiej i społecznej oraz talent jego pióra zbliżają go do wspomnianej na początku tych uwag świetnej tradycji polskiej krytyki literackiej i jej tuzów. Toczy z nimi dialogi i w tych konfrontacjach zażarcie zwalcza postawy monologowe i egotyczne jako niepoprawną wadę polskiego charakteru narodowego (jeśli coś takiego istnieje), naszej kultury politycznej, literackiej, zachowań codziennych. Ale oto i samemu krytykowi zdarza się popadać w monolog. Kiedy tak się dzieje?

Otóż wtedy, gdy krytyk manifestuje swą bezwzględnie antyromantyczną postawę (on, miłośnik peryferii, natury i swobody!). Wydaje się, że zwykle nie respektuje żadnych niuansów w tym względzie. Jego przekreślanie tradycji, tak istotnej dla polskiej kultury, ba — równie ważnej dla naszej historii i *nolens volens* dla polityki, bywa mocno dyskusyjne,

⁹ A. Kijowski: *Kroniki Dedala. Szkice i kroniki*. Warszawa 1986, s. 34.

co jest zresztą dobrym prawem i solą dyskursu intelektualnego. Gębala, jak się zdaje, chyba trochę — może w celu wyostrenia swoich antyromantycznych tez — wyolbrzymia i demonizuje współczesną społeczną atrakcyjność oraz rzekomą popularność romantyzmu. Zaprzecza temu znikoma obecność onnipotencji romantycznej w nowoczesnych społeczeństwach.

Zwraca także uwagę kulturalny i dyskretny, ale zdecydowany postsekularyzm w tekstach Gębali. Nie sposób nie zauważyć, że w swych wycieczkach, idąc jakby śladem Tadeusza Boya-Żeleńskiego, Gębala nie docenia tego elementu symboliki polskiego uniwersum kulturowego, którego tradycja historyczna i społeczna jest wiadoma. A jednak Gębala jako krytyk i badacz literacki pozostaje rzecznikiem dialogu. Reprezentuje postawę męską: niezależną i odpowiedzialną.

Bibliografia (wybór)

Bibliografia podmiotowa

- BUREK T.: *Dalej aktualne*. Warszawa 1973.
- BUREK T.: *Dzieło niczyje*. Kraków 2001.
- BUREK T.: *Dziennik kwarantanny*. Kraków 2001.
- BUREK T.: *Niewybaczalne sentymenty*. Warszawa 2011.
- BUREK T.: *Żadnych marzeń*. Warszawa 1989.
- BRZozowski S.: *Eseje i studia o literaturze*. Oprac. H. MARKIEWICZ. T. 1—2. Wrocław 1990.
- BRZozowski S.: *Humor i prawo. Wybrane studia krytyczne*. Wybór T. BUREK. Warszawa 1988.
- BRZozowski S.: *Legenda Młodej Polski. Studya o strukturze duszy kulturalnej*. Lwów 1910.
- BRZozowski S.: *Współczesna powieść i krytyka*. Wstęp T. BUREK. Kraków 1984.
- GĘBALA S.: *Odpowiedzialność za słowo (felietony i szkice)*. Bielsko-Biała 1993.
- GĘBALA S.: *Wśród szyderców i gdzie indziej*. Katowice 1989.
- HERTZ P.: *Gra tego świata*. Warszawa 1997.
- HERTZ P.: *Patrzę się inaczej*. Warszawa 1994.
- HERTZ P.: *Świat i dom. Szkice i uwagi wybrane*. Warszawa 1977.
- KARASEK K.: *Pochwała nieobliczalności*. Warszawa 2012.
- KORNHAUSER J.: *Międzyepoka. Szkice o poezji i krytyce*. Kraków 1995.
- KORNHAUSER J.: *Postscriptum. Notatnik krytyczny*. Kraków 1999.
- KORNHAUSER J.: *Uśmiech Sfinksa. O poezji Zbigniewa Herberta*. Kraków 2001.
- KORNHAUSER J., ZAGAJEWSKI A.: *Świat nie przedstawiony*. Kraków 1974.
- MIŁOSZ C.: *Człowiek wśród skorpionów. Studium o Stanisławie Brzozowskim*. Warszawa 2011.
- MIŁOSZ C.: *Legends nowoczesności. Eseje okupacyjne. Listy-esaje Jerzego Andrzejewskiego i Czesława Miłosza*. Kraków 1996.
- MIŁOSZ C.: *Rozmowy polskie 1979—1998*. Kraków 2006.
- MIŁOSZ C.: *Rozmowy polskie 1999—2004*. Kraków 2007.
- MIŁOSZ C.: *Widzenia nad Zatoką San Francisco*. Kraków 1989.

- MIŁOSZ C.: *Zniewolony umysł*. Kraków 1990.
- TERLECKI T.: *Spotkania ze swoimi*. Red. J. DEGLER. Wrocław 1999.
- TERLECKI T.: *Szukanie równowagi. Szkice literackie i publicystyczne*. Wyd. 2. Londyn 1988.
- „Tygodnik Powszechny” 1972–1981.
- ZAGAJEWSKI A.: *Drugi oddech*. Kraków 1978.
- ŻELEŃSKI (Boy) T.: *Pisma*. Red. H. MARKIEWICZ. T. 19–28. Warszawa 1963–1975.

Bibliografia przedmiotowa

- BAUMAN Z.: *Płynna nowoczesność*. Przeł. T. KUNZ. Kraków 2006.
- BIELIK-ROBSON A.: *Inna nowoczesność. Pytania o współczesną formułę duchowości*. Kraków 2000.
- BOLECKI W.: *Modalności modernizmu. Studia, analizy, interpretacje*. Warszawa 2012.
- Brzozowski. *Przewodnik Krytyki Politycznej*. Warszawa 2011.
- BUKSIŃSKI T.: *Moderność*. Poznań 2001.
- CZAPLIŃSKI P.: *Polska do wymiany. Późna nowoczesność i nasze wielkie narracje*. Warszawa 2009.
- CZAPLIŃSKI P.: *Resztki nowoczesności. Dwa studia o literaturze i życiu*. Kraków 2011.
- Doświadczenie nowoczesności. Perspektywa polska — perspektywa europejska*. Red. E. PACZOSKA i in. Warszawa 2012.
- Dwudziestowieczność*. Red. M. DĄBROWSKI, T. WÓJCIK. Warszawa 2004.
- Dziedzictwo kulturowe w XXI wieku. Szanse i wyzwania*. Red. M.A. MURZYN, J. PURCHLA. Kraków 2007.
- GIDDENS A.: *Nowoczesność i tożsamość. „Ja” i społeczeństwo w epoce późnej nowoczesności*. Przeł. A. SZULŻYCKA. Warszawa 2001.
- HABERMAS J.: *Filozoficzny dyskurs nowoczesności*. Przeł. M. ŁUKASIEWICZ. Kraków 2000.
- HELLER Á.: *Eseje o nowoczesności*. Przeł. J.P. HUDZIK i in. Toruń 2012.
- Konstelacje Stanisława Brzozowskiego*. Red. U. KOWALCZUK, A. MENCWEL, E. PACZOSKA, P. RODAK. Warszawa 2012.
- Kultura masowa*. Wybór i przekład C. MIŁOSZ. Kraków 2002.
- LATOUR B.: *Nigdy nie byliśmy nowocześni. Studium z antropologii symetrycznej*. Przeł. M. GDULA. Warszawa 2011.
- MAKOWIECKI A.Z.: *Tadeusz Żeleński (Boy)*. Warszawa 1961.
- MANNHEIM K.: *Człowiek i społeczeństwo w dobie przebudowy*. Przeł. A. RAŻNIEWSKI. Warszawa 1974.
- MENCWEL A.: *Stanisław Brzozowski. Kształtowanie myśli krytycznej*. Warszawa 1976.

- MENCWEL A.: *Stanisław Brzozowski. Postawa krytyczna. Wiek XX*. Warszawa 2014.
- Modernistyczne źródła dwudziestowieczności*. Red. M. DĄBROWSKI, A.Z. MAKOWIECKI. Warszawa 2003.
- Nowoczesność. Materiały z X Konferencji Pracowników Naukowych i Studentów*. Red. M. TRAMER, A. BĄK. Katowice 2000.
- Nowoczesność i tradycja*. Red. T. SZKOŁUT. Lublin 1995.
- Nowoczesność jako doświadczenie. Analizy kulturoznawcze*. Red. A. ZEIDLER-JANISZEWSKA, R. NYCZ, B. GIZA. Warszawa 2008.
- Nowoczesność jako doświadczenie*. Red. R. NYCZ, A. ZEIDLER-JANISZEWSKA. Kraków 2006.
- Nowoczesność po ponowoczesności*. Red. G. DZIAMSKI, E. REWERS. Poznań 2007.
- Odkrywanie modernizmu. Przekłady, komentarze*. Red. R. NYCZ. Kraków 1998.
- Poznawanie Miłosza. Studia i szkice o twórczości poety*. Red. J. KWIATKOWSKI. Kraków 1985.
- Poznawanie Miłosza 2. Cz. 1*. Red. A. FIUT. Kraków 2000.
- Poznawanie Miłosza 2. Cz. 2*. Red. A. FIUT. Kraków 2001.
- ROWIŃSKI C.: *Stanisława Brzozowskiego „Legenda Młodej Polski” na tle epoki*. Wrocław 1975.
- SALVADORI R.: *Mitologia nowoczesności*. Przeł. H. KRALOWA. Warszawa 2004.
- SALVADORI R.: *Poszukiwanie nowoczesności*. Przeł. H. KRALOWA i in. Gdańsk 2001.
- SHORE M.: *Nowoczesność jako źródło cierpień*. Przeł. M. SUTOWSKI. Warszawa 2012.
- Stanisław Brzozowski — (ko)repetycje. T. 1*. Red. D. KOZICKA, J. ORSKA, K. UNIŁOWSKI. Katowice 2012.
- Stanisław Brzozowski — (ko)repetycje. T. 2*. Red. T. MIZERKIEWICZ, A. SKRENDÓ, K. UNIŁOWSKI. Katowice 2013.
- SZULC-PACKALEN M.A.: *Pokolenie 68. Studium o poezji polskiej lat 70*. Warszawa 1997.
- „Świat i Słowo” 2005, nr 1 (4).
- ŚWIĘCH J.: *Nowoczesność. Szkice o literaturze polskiej XX wieku*. Warszawa 2006.
- „Teksty Drugie” 1996, nr 6.
- „Teksty Drugie” 2002, nr 4.
- „Teksty Drugie” 2011, nr 5.
- Tradycja i nowoczesność*. Wybór J. KURCZEWSKA, J. SZACKI. Warszawa 1984.
- Tymon Terlecki. *Pamięć i sumienie emigracji*. Red. J. JARZĘBSKI, A. JUSZCZYK. Przemysł 2009.
- UNIŁOWSKI K.: *Granice nowoczesności. Proza polska i wyczerpanie modernizmu*. Katowice 2006.

VATTIMO G.: *Koniec nowoczesności*. Przeł. M. SURMA-GAWŁOWSKA. Kraków 2006.

WALICKI A.: *Stanisław Brzozowski — drogi myśli*. Warszawa 1977.

WALICKI A.: *Zniewolony umysł po latach*. Warszawa 1993.

Wokół myśli Stanisława Brzozowskiego. Red. A. WALICKI, R. ZIMAND. Kraków 1974.

WYKA M.: *Czytanie Brzozowskiego*. Kraków 2012.

ZIMAND R.: *Trzy studia o Boyu*. Warszawa 1961.

Indeks osobowy

- Adamski Jerzy 44
Adorno Theodor Wiesengrund 88
Aftanazy Roman 113
Anderman Janusz 48
Andrzejewski Jerzy 171
Appadurai Arjun 127
Atwood Margaret 118
August-Zarębska Agnieszka 82
- Bach Johann Sebastian 99
Bachmann-Medick Doris 32
Baczyński Stanisław 17, 165
Bakuła Bogusław 32, 43
Baliński Stanisław 116
Balzac Honore 52
Banasiak Bogdan 77
Baran Bogdan 11
Barańczak Stanisław 90, 144–146, 153, 159
Barthes Roland 28
Bauman Zygmunt 111, 172
Baumgarten Alexander G. 87
Bąk Adam 173
Beaumarchais Pierre Augustin Caron de 60
Beckett Samuel 152, 153
Benjamin Walter 88
Berent Waław 116
Bergson Henri 104
Bhabha Homi K. 41
Białoszewski Miron 146, 152, 153
Biedrzycki Marcin 48
- Bielik-Robson Agata 7, 37, 38, 116, 136, 137, 172
Bieńkowski Dawid 129
Biernacki Andrzej 34, 73
Bieroń Tomasz 77
Blake William 85, 86
Bloch Natalia 31
Bloom Allan 77
Błoński Jan 87, 167
Bobkowski Andrzej 96, 100, 167
Bobrownicka Maria 43
Bogusławski Antoni 96, 97
Bolecki Włodzimierz 8, 9, 45, 136, 172
Borkowska Grażyna 45
Böhme Gernot 87, 88
Braudel Fernand 103, 105
Broch Hermann 130
Brodzka-Wald Alina 121
Brumer Wiktor 69, 72
Brun Julian 17
Bryll Ernest 166
Brzozowski Stanisław 7, 12, 13, 16–21, 24, 27–39, 46, 49, 52, 68, 110, 111, 114, 123, 124, 126, 128, 146, 147, 165, 171–174
Buksiński Tadeusz 172
Burek Tomasz 8, 12, 30, 34, 38, 121–132, 139, 165
Carroll Noël 90
Casanova Josè 80
Chakrabarty Dipesh 41

- Chałasiński Józef 132
 Chlebowski Bronisław 34, 36
 Conrad Joseph 38, 104, 117
 Cortázar Julio 156
 Cywiński Bohdan 28–30
 Czachowska Jadwiga 72
 Czapliński Przemysław 48, 172
 Czechow Antoni 119
 Czerniak Stanisław 87
 Czyż Stanisław 126, 129, 132
 Czyżewski Tytus 140

 Davies Norman 118
 Dąbrowska Maria 116
 Dąbrowski Mieczysław 32, 43, 172, 173
 Dąbrowski Stanisław 150
 Degler Janusz 93, 172
 Descartes René 52
 Diderot Denis 52
 Dłuski Stanisław 137, 138
 Dostojewski Fiodor 81, 117, 119
 Drozdowski Bohdan 146
 Dukaj Jacek 128
 Dunin Kinga 48
 Durkheim Emil 18
 Dybciak Krzysztof 96, 149–151

 Eagleton Terry 11
 Eliot Thomas Stearns 135, 138

 Falkiewicz Andrzej 167
 Fanon Frantz 41, 42
 Faulkner William 130
 Fellini Federico 95
 Fik Ignacy 17, 165
 Fik Marta 48
 Fiut Aleksander 81, 83, 89, 151, 173
 Fokkema Douwe 35
 Foucault Michel 105
 Franaszek Andrzej 160
 Fredro Aleksander 24, 51, 62
 Frybes Marcin 48

 Fukuyama Francis 111

 Gadamer Hans-Georg 111
 Gajcy Tadeusz 154
 Gałczyński Konstanty 11defons 166
 Gandhi Leela 31, 41
 Gdula Maciej 172
 Geremek Bronisław 103
 Gębala Stanisław 12, 164–169, 171
 Giddens Anthony 11, 172
 Giza Barbara 173
 Gloger Maciej 12
 Głowacka-Kaczanowska Izabela 83, 84
 Głowiński Michał 72, 113
 Goethe Johann Wolfgang 117
 Gogol Nikołaj 119
 Gombrowicz Witold 25, 36, 105, 106, 148, 152, 153, 165–167
 Gosk Hanna 43, 83
 Górny Antoni 30
 Greenberg Clement 90
 Gromek Joanna 92
 Grzymała-Siedlecki Adam 69
 Guillén Jorge 82
 Gutowski Wojciech 82

 Habermas Jürgen 172
 Harasym Sarah 30
 Hartwig Julia 146
 Hauser Arnold 90
 Heck Dorota 119
 Hegel Georg Wilhelm Friedrich 52, 85
 Heller Ágnes 172
 Helman Alicja 54, 55
 Herbert Zbigniew 48, 115, 137, 147, 148, 159–164, 171
 Herling-Grudziński Gustaw 125
 Hertz Paweł 7, 8, 12, 13, 109–120, 131, 144, 171
 Heydel Magdalena 135
 Hofmannsthal Hugo von 112

- Hölderlin Friedrich 125
 Horzyca Wilam 97
 Hudzik Jan P. 172
- Ibsen Henrik 67
 Ireedyński Ireneusz 137
 Irzykowski Karol 18, 39, 68, 69, 73,
 124, 127, 140
 Iwaszkiewicz Jarosław 116
- Janaszek-Ivaničková Halina 35
 Janion Maria 44, 111
 Jankowicz Grzegorz 92
 Jankowski Zbigniew 150
 Janta Aleksander 154
 Jaroński Zbigniew 47
 Jarzębski Jerzy 48, 106, 167, 173
 Jastrun Tomasz 144, 157
 Jekiel Wojciech 105
 Jeleński Konstanty Aleksander 83
 Jerzyńska Zbigniew 146
 Jeske-Choiński Teodor 16
 Joyce James 130
 Juda Celina 43
 Juszczyk Andrzej 106, 173
- Kadłubek Zbigniew 85
 Kalembe-Kasprzak Elżbieta 50,
 58, 98
 Kalinowski Marian Leon 77
 Kaliszewski Andrzej 159
 Kałuża Anna 92
 Kamińska Anna 146, 150
 Kapuściński Ryszard 104
 Karasek Krzysztof 135–140, 171
 Karpiński Franciszek 115
 Karpiński Wojciech 151
 Karwowska Bożena 43
 Katajew Walentin 66
 Kijowski Andrzej 89, 123, 124, 144,
 165, 168
 Kirsch Donat 156
 Kisielewski Stefan 144
 Kochanowski Jan 34
- Kociuba Grzegorz 137
 Kola Adam F. 42
 Kołakowski Leszek 127
 Komornicka Maria 38
 Kopaliński Władysław 112
 Kopciński Jacek 121, 123
 Korczak Janusz 38
 Kornhauser Julian 12, 144–148,
 154, 160–164, 171
 Korzeniewski Bohdan 72
 Kot Wiesław 45
 Kott Jan 70
 Kowalczuk Urszula 12, 172
 Kozicka Dorota 13, 28, 173
 Krajewska Wanda 33
 Kralowa Halina 173
 Krasiński Janusz 126–129
 Krasiński Zygmunt 112, 114, 131
 Krasnowiecki Władysław 97
 Krasuski Krzysztof 45, 46, 106
 Kraszewski Józef Ignacy 114
 Kropiwnicki Maciej 30
 Krowiranda Krzysztofa 83
 Krynicki Ryszard 144
 Kryszak Janusz 93
 Krzemieniowa Krystyna 32
 Krzywicka Irena 51
 Krzywicki Ludwik 15–18
 Krzyżewski Juliusz 153
 Kuczyńska-Koschany Katarzyna
 135
 Kula Marcin 43
 Kummer Kazimierz 126
 Kunz Tomasz 111, 172
 Kuraszkievicz Władysław 153
 Kurczewska Joanna 8, 173
 Kwiatkowski Jerzy 173
- Lack Stanisław 69, 72
 Lafargue Paul 19
 Latour Bruno 172
 Lechoń Jan (właśc. Leszek Serafino-
 wicz) 125
 Lem Stanisław 147

- Lenartowicz Teofil 115
 Lessing Doris 118
 Libera Antoni 119, 133, 152, 153
 Liciński Ludwik Stanisław 38
 Ligeża Wojciech 106
 Loomba Ania 31, 36, 41
 Lorentowicz Jan 69–73

 Łapiński Zdzisław 46
 Łukasiewicz Jacek 10, 149, 162
 Łukasiewicz Małgorzata 172

 Macdonald Dwight 90
 MacIntyre Alasdair 105
 Maeterlinck Maurice 18
 Maj Bronisław 144–146, 153–157
 Majewska Ewa 92
 Majmurek Jakub 30
 Makowiecki Andrzej Z. 49, 57, 172, 173
 Makuszyński Kornel 71
 Mandalian Andrzej 150
 Mann Thomas 117
 Mannheim Karl 172
 Marczak-Oborski Stanisław 57
 Marczewski Paweł 80, 82
 Markiewicz Henryk 39, 59, 171, 172
 Masłowska Dorota 45
 Mencwel Andrzej 12, 49, 172, 173
 Merton Thomas 83, 84
 Michalski Rafał 87
 Michałek Bolesław 55
 Michel Patrick 48
 Mickiewicz Adam 44, 52, 104, 106, 148
 Miecznicka Magdalena 118
 Miller Jan Nepomucen 17
 Miłosz Czesław 7, 8, 12, 14, 77–93, 124, 125, 135, 140, 150, 151, 156, 163, 167, 171–173
 Miłosz Oscar W. 86, 99
 Miszański Marian 153, 155
 Mizerkiewicz Tomasz 173

 Mochacki Maurycy 123, 124, 126, 165
 Moczulski Leszek Aleksander 145, 155
 Modrzejewska Helena 94, 97
 Molière (właśc. Jean Baptiste Poquelin) 51, 64, 67, 68
 Montaigne Michel Eyquem de 52, 67
 Mroczkowska Marta 93
 Mrozek Sławomir 165–167
 Muratow Paweł 119
 Murzyn Monika A. 172
 Musil Robert 130

 Najder Zdzisław 131
 Nalewajk Żaneta 83
 Nałkowska Zofia 38
 Napierski Stefan (właśc. Stefan Marek Eiger) 116
 Newman John Henry 19
 Niemczuk Jerzy 155, 156
 Nietzsche Friedrich 19, 71
 Norwid Cyprian Kamil 114
 Noskowski Witold 69, 71
 Nowacki Dariusz 48, 121
 Nowak Olga 14
 Nowakowski Marek 48, 115, 126, 128, 129, 152, 153
 Nycz Ryszard 7, 8, 27, 173

 Oakeshott Michael 105
 Obertyńska Beata 102
 Opacki Ireneusz 46
 Orska Joanna 173
 Ortwin Ostap (właśc. Oskar Katzenellenbogen) 69, 71, 72
 Osterwa Juliusz 98
 Ostrowska Bronisława 99

 Paczoska Ewa 12, 33, 37, 46, 172
 Parnicki Teodor 111
 Pawelec Dariusz 143
 Pawlak Antoni 144

- Peiper Tadeusz 135, 140
 Perzyński Włodzimierz 64
 Piekara Magdalena 47
 Pierzchała Jan 47
 Pietrzyk Bartłomiej 118
 Piwińska Marta 52, 68, 73
 Poglódka Małgorzata 14
 Pol Wincenty 115
 Polkowski Jan 48, 132, 144, 157
 Pomian Krzysztof 77
 Praz Mario 105
 Proust Marcel 67, 117
 Prus Bolesław (właśc. Aleksander Głowacki) 15, 44
 Przesmycki-Miriam Zenon 19
 Przyboś Julian 135
 Przyłipiak Mirosław 90
 Pstrowski Wincenty 47
 Purchla Jacek 172
 Puzyna Konstanty 54, 57, 74

 Rabelais François 52
 Raźniewski Andrzej 172
 Rilke Rainer Maria 135
 Rimbaud Arthur 137
 Rittner Tadeusz 68
 Rodak Paweł 12, 172
 Rowiński Cezary 173
 Różewicz Tadeusz 140, 156, 163, 165–168
 Różycki Tomasz 48
 Rudnicki Adolf 152
 Rylski Eustachy 48
 Rymkiewicz Jarosław Marek 48

 Said Edward Wadie 32, 41, 47, 127
 Saint-Sernin Bertrand 77
 Salvadori Roberto 173
 Sardou Victorien 51
 Serwański Jacek 31
 Shaw George Bernard 65, 97
 Shore Marci 173
 Siciński Andrzej 48
 Siekierski Albin 47

 Sieniewicz Mariusz 48
 Sienkiewicz Henryk 12, 16, 17, 19, 30, 36
 Skarga Barbara 104, 105
 Skórczewski Dariusz 29, 42, 43, 121, 124
 Skrendo Andrzej 173
 Skwarnicki Marek 147, 148
 Sławek Tadeusz 35, 85, 91
 Słobodnik Włodzimierz 150
 Słonimski Antoni 51, 71, 116, 144
 Słowacki Juliusz 112, 115
 Smith Anthony D. 127
 Sołowjow Władimir 81
 Sommer Piotr 157
 Sowa Janek 92
 Spencer Herbert 15
 Spivak Gayatri Chakravorty 30, 41
 Stachura Edward 137
 Stala Marian 145
 Stasiuk Andrzej 45
 Stawar Andrzej (właśc. Edward Janus) 17, 49, 165
 Stempowski Jerzy 165, 167
 Stendhal (właśc. Marie-Henri Beyle) 117, 166
 Stępnik Krzysztof 29, 43
 Strindberg August 67
 Strug Andrzej (właśc. Tadeusz Gałęcki) 38
 Strykowski Julian (właśc. Pesach Stark) 152, 153
 Sulikowski Andrzej 148, 151
 Surma-Gawłowska Monika 174
 Sutowski Michał 173
 Swedenborg Emanuel 86
 Sygietyński Antoni 38
 Syrokomla Władysław (właśc. Ludwik Kondratowicz) 115
 Szacki Jerzy 124, 173
 Szahaj Andrzej 42
 Szaniawski Jerzy 61
 Szestow Lew 81

- Szklarski Alfred 45
 Szkołut Tadeusz 173
 Szołtysik Marek 156
 Sztajnert Bernard 152, 153
 Szuber Janusz 157
 Szulc-Packalen Małgorzata Anna 143, 173
 Szulżycka Alina 11, 172
 Szymborska Wisława 146, 150, 152, 153, 156

 Śliwińska Katarzyna 43
 Śliwiński Piotr 48
 Śliwonik Roman 146
 Śpiewak Paweł 80, 131
 Świetlicki Marcin 48
 Święch Jerzy 173

 Tarasin Jan 136
 Tarnowska Maria 83
 Taylor Charles 105
 Terlecki Tymon 12, 72, 93–107, 172, 173
 Thackeray William Makepeace 38
 Thompson Ewa M. 32, 43
 Tocqueville Alexis de 80
 Todorov Tzvetan 42
 Tołstoj Lew 117, 119
 Tomasik Wojciech 46
 Tomkowski Jan 13
 Tornatore Giuseppe 95
 Trakl Georg 125
 Tramer Maciej 173
 Trześniowski Dariusz 29, 43
 Tubielewicz-Madson Dorota 45
 Turgieniew Iwan 119
 Turowicz Jerzy 144
 Tuwim Julian 116
 Twardowski Jan 150

 Udalska Eleonora 50, 70, 73, 98
 Uniłowski Krzysztof 9, 48, 121, 173
 Urbanowski Maciej 121, 127

 Valéry Paul 13
 Vattimo Gianni 174
 Verlaine Paul 18
 Vincenz Stanisław 167

 Wajda Andrzej 111
 Walas Teresa 39
 Walicki Andrzej 29, 78, 174
 Wawrzak Jerzy 47
 Ważyk Adam 135, 140
 Weber Max 38, 80
 White Hayden 105, 111
 Wiegandt Ewa 106, 107
 Wierzyński Kazimierz 125
 Wildstein Bronisław 129, 133
 Witczak Tadeusz 153
 Witkiewicz Stanisław Ignacy 51, 70
 Witkowski Tadeusz 149
 Wittlin Józef 95, 167
 Wojacek Rafał 137
 Woźniakowski Jacek 146, 147
 Wójcik Tomasz 172
 Wróblewski Andrzej 136
 Wyka Kazimierz 19, 132, 146, 165
 Wyka Marta 30, 39, 174
 Wyspiański Stanisław 72, 73, 98

 Zagajewski Adam 136, 144–148, 154, 155, 171, 172
 Zahorska Stefania 100, 101
 Zambrzycki Władysław 128
 Zeidler-Janiszewska Anna 7, 173
 Zengel Ryszard 34
 Zieniewicz Andrzej 83
 Zimand Roman 22, 29, 49, 57, 174
 Zola Emil 18

 Żarnowski Janusz 53
 Żeleński (Boy) Tadeusz 12–14, 17, 18, 21–25, 49–75, 98, 99, 169, 172
 Żeromski Stefan 114, 125, 127, 132
 Żukowski Tomasz 121
 Życzkowska Zdzisława 97

Krzysztof Krasuski

The Republics of Literary Modernity

Summary

The development of the concept of modern literature in Poland, documented with literary criticism and essay writing, constitutes the main theme of the book. In the presented overview, the selected literary and strictly intellectual projects, included in the texts of Stanisław Brzozowski and Czesław Miłosz, were taken into consideration. The examples illustrate the significant factors which influenced the development of modernity in Polish literature of the previous century. It has been illustrated that different writers of successive generations experienced and defined the concept of modernity differently and that, in various historical periods, they drew different conclusions in respect of the artistic texts realisations.

Each of the book's chapters is based on the assumption that the category of modernity is historically relative. Thus, the subsequent parts of this study present the development of modernity in chronological order. The initial stages of the history of modernity in Polish literature of the 20th century, which were selected as crucial, include the analysis of the aspect of Stanisław Brzozowski's (1878–1911) artistic activity that is reflected in the theory of postcolonial studies, since until now it has not been the subject to interpretation with regard to this critic's writing. The assumptions of this theoretical approach may also be applied to the research into the later literary periods in Poland, the post- 1989 period.

Tadeusz Żeleński (Boy) (1874–1941), the propagator of the rapid cultural changes, has become an advocate of the literary and social modernity in the interwar period.

The writers creating in political exile after 1945, also actively participated in the process of shaping the Polish modern cultural awareness. Like i.a. Czesław Miłosz (1911–2004) and Tymon Terlecki (1905–2000), they represented various ideas about modernity, ranging from the liberal

to the conservative ones. In these terms, the intellectual and artistic propositions which might have seemed classicist or traditional, were turned against the concept based on a considerable dose of mystification, for instance, the totalitarian social practices. Such a liberal and democratic attitude may be observed in the literary criticism of Czesław Miłosz, Paweł Hertz (1918–2001), and Tomasz Burek (born 1938).

The book ends with the analyses of statements issued by literary critics participating in the creation of the modern trend in the contemporary literature, but not in the least belonging to the avant-garde.

With regard to the artistic output of the older and the consecutive generations of writers and critics, for instance those belonging to the New Wave generation, the author pays less attention to the extreme avant-garde projects than to the projects which remain related to the contemporary literary references, reactivating the existential experiences of the earlier and the more recent past, as well as the present. This type of modernity strives for a broad social reception. Hence, it is not the state of elimination, but the state of homeostasis of tradition and contemporaneity that is expected to be a remedy for the canons of modernity favoured in the critical activities presented in the book.

Krzysztof Krasuski

Die Republiken der literarischen Modernität

Zusammenfassung

Zum Thema des Buches ist die mit literarischer Essayistik und literaturkritischen Texten belegte Bildung von der Idee der modernen Literatur in Polen. Die Übersicht umfasst ausgewählte nicht nur strikt literarische, sondern auch strikt intellektuelle, in den Texten von Stanisław Brzozowski und Czesław Miłosz enthaltene Projekte. An ausgewählten Beispielen werden wesentliche Faktoren der im Polnischen im vorigen Jahrhundert entstehenden literarischen Modernität dargestellt. Es wurde gezeigt, dass der Begriff „Modernität“ von verschiedenen Schriftstellern der aufeinanderfolgenden Generationen ganz anders betrachtet und definiert wurde. Aus ihren Erfahrungen zogen sie auch andere Schlüsse, die sie dann in ihren künstlerischen Texten wiedergaben.

In jedem Kapitel des Buches wurde die Hauptthese angenommen, dass die Kategorie der Modernität historisch relativ ist, deshalb wird sie in den einzelnen Buchteilen chronologisch geschildert. Der Verfasser wählte die grundsätzlichen Zeitabschnitte der Modernitätsgeschichte in der polnischen Literatur des 20. Jhs und ganz am Anfang bespricht er den Aspekt der Werke von Stanisław Brzozowski (1878–1911), der seine Widerspiegelung in der Theorie der postkolonialen Studien findet und der bisher noch nie interpretiert wurde. Die Voraussetzungen der Theorie können auch in den Forschungen über spätere literarische Perioden in Polen, auch nach 1989, zur Anwendung kommen.

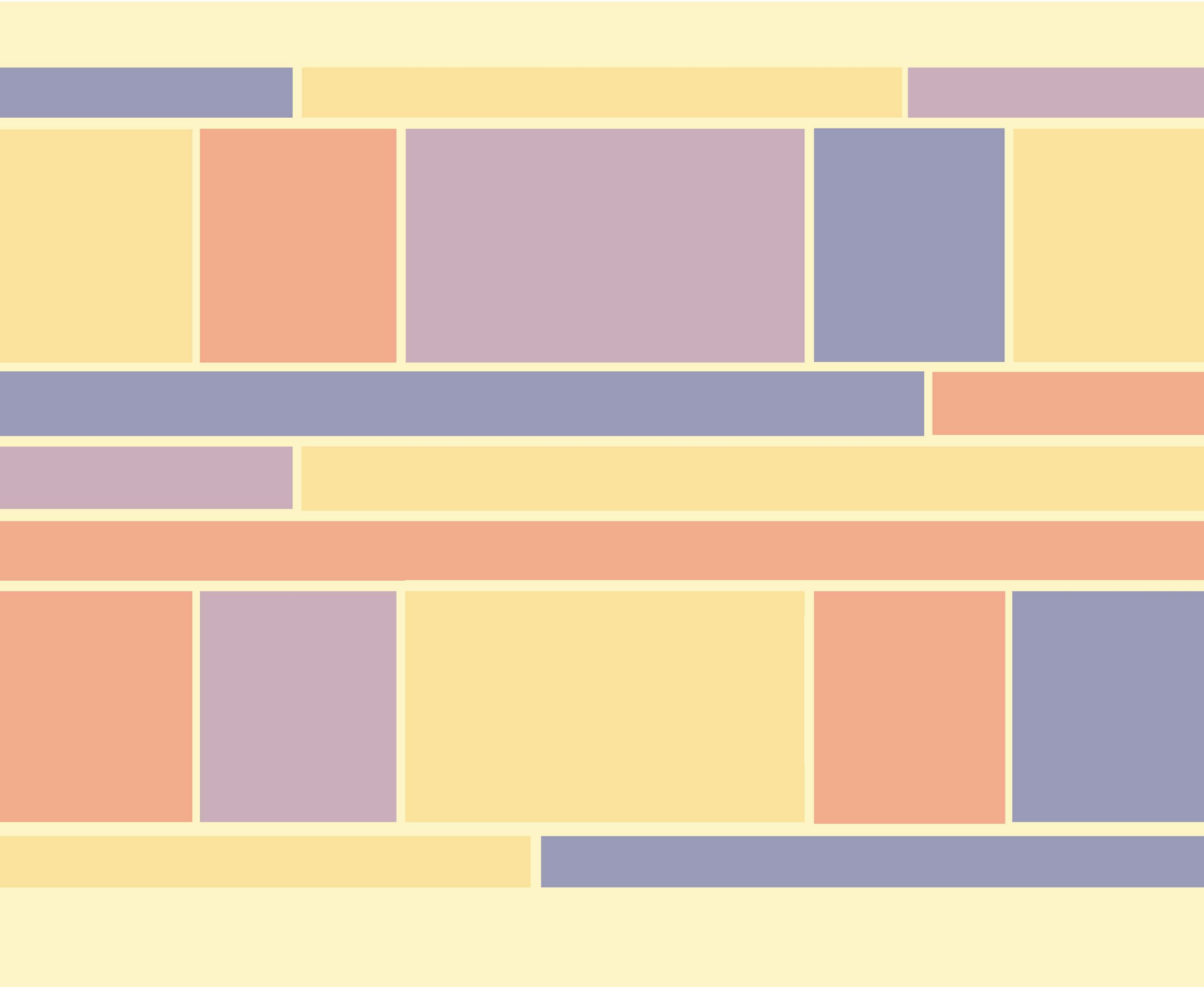
Als Urheber der literarischen und sozialen Modernität in der Zwischenkriegszeit gilt ein großer Verbreiter von schnelleren Kulturwandlungen, Tadeusz Żeleński (Boy) (1874–1941).

An der Schaffung des modernen polnischen Kulturbewusstseins haben sich auch die nach 1945 im Exil lebenden Schriftsteller aktiv beteiligt. Diese, wie z.B.: Czesław Miłosz (1911–2004) und Tymon Terlecki (1905–2000) repräsentierten verschiedene Konzeptionen der Modernität,

von liberalen zu konservativen. Ihre intellektuellen und künstlerischen Ideen, die klassizistisch oder traditionell zu sein scheinen, sind gegen irreführende Entwürfe z.B.: in totalitären sozialen Praktiken, gerichtet. Solche freiheitsbestrebende und demokratische Einstellung lässt sich in literaturkritischen Werken von Czesław Miłosz, Paweł Hertz (1918–2001) und Tomasz Burek (geb. 1938) nachweisen.

Im Schlussteil des Buches werden die Äußerungen von den an der Schaffung der modernen Tendenzen in der Gegenwartsliteratur teilnehmenden, doch der Avantgarde keineswegs gehörenden Literaturkritikern besprochen.

Was die Werke der älteren Autoren und der nächsten Generationen der Schriftsteller und Kritiker (z.B. der der Neuen Welle gehörenden) betrifft, schenkt der Verfasser seine Aufmerksamkeit nicht so sehr den extremen avantgardistischen Entwürfen, sondern den auf gegenwärtige Literaturwerke bezogenen und existentielle Erfahrungen der vergangenen Jahre und der heutigen Zeit reaktivierenden Werken. Das ist eine solche Modernität, die möglichst weite Kreise der Gesellschaft zu erlangen sucht. Nicht eine Nivellierung sondern eine Homöostase der Tradition und der Gegenwart sollte in den im vorliegenden Buch erwähnten kritischen Texten ein Rezept für erwünschte Ausdrücke der Modernität werden.



Więcej o książce



CENA 30 ZŁ
(+ VAT)

ISSN 0208-6336
ISBN 978-83-8012-223-9